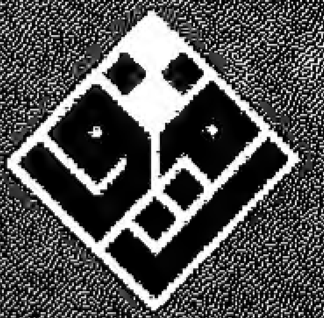




نقد استجابة القارئ

من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية

تحرير: جين ب. تومبكنز

ترجمة: حسن ناظم - علي حاكم

مراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي

المشروع القومي للترجمة

73

المشروع القومى للترجمة

نقد استجابة القارئ

من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية

تحرير

جين ب. تومبكنز

ترجمة

حسن ناظم   علي حاكم

مراجعة وتقديم

د. محمد جواد حسن الموسوى



١٩٩٩

عنوان الكتاب باللغة الإنجليزية :

Reader-Response Criticism

FROM FORMALISM TO POST - STRUCTURALISM

Edited by Jane P. Tompkins

The Johns Hopkins University Press

Baltimore and London

إلى معلم الكلمات أستاذِنا: علي جواد الطاهر
المتوقد حتى لحظاته الأخيرة ...
والمفعم بتواصليّة الفكر منذ أجيال عديدة ...
نهدي ترجمة هذا الكتاب

المترجمان

محتويات الكتاب

الصفحة

مقدمة الترجمة العربية

ليس من أرَبِ هذه المقدمة أن توفر للقارئ عرضاً لما يتضمنه الكتاب من تصورات وأفكار، فذلك ما تناولته محررة الكتاب في مقدمتها على نحو يفى بالغرض تماماً ، كما أن كتابة مقدمة في هذا الاتجاه، قد يرى منها قارئ هذا الكتاب - الذي جعل من «القارئ» نفسه موضوعاً له - نوعاً من الحجر على حريته، وتعطيلاً لعملية القراءة المبدعة، بما يرافقها من تلقائية، وعلاقة مباشرة بما يقرأ.

إن ما تحاول هذه المقدمة أن توفره للقارئ العربى هو تصور عام عن طبيعة المشكلة التى تناولها بالنقد والفحص والتحليل كتّاب هذه الدراسات، وزيادة الوعي بأهميتها.

الكتاب الذي بين أيدينا نمط من التأليف لم تعرف الثقافة العربية الحديثة إلاّ نظائر نادرة منه، رغم أنه أصبح نمطاً شائعاً من أنماط التأليف فى الثقافة العالمية المعاصرة، وخاصة في أوروبا وأميركا. ويبدو أنه ماضٍ في الطريق الذى سوف يجعل منه الشكل الأكثر شيوعاً، فاختيار دراسات متعددة تفحص موضوعاً واحداً معيناً من نواحٍ مختلفة وباتجاهات فكرية ومنهجية متعددة، يناسب القارئ في زمننا المعاصر، هذا القارئ الذي لم يعد راغباً في أن يسلس قياده لتصور واحد محدود، في نظام فكري ومنهجي محدد ، لا يستمع فيه إلاّ لصوت واحد ذي نبرة واحدة. والنمط الذي يضعه المترجمان بين يدى القارئ العربى يحقق للقارئ مجالاً أوسعَ للاختيار على نحو يجعله أقدر على ممارسة حريته.

وقد وُصِفَ الأدب في قرننا هذا الذي ينصرم، بأنه " أدب إشكالي "، تمييزاً له عن الأدب في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الذي غلب عليه طابع "الإصلاح ". والطبيعة الإشكالية للأدب المعاصر تصله بالفلسفة أو الميتافيزيقا على نحو خاص، بينما " الإصلاح " يصله بالأخلاق أو الميتافيزيقا من خلال " الأخلاق" . فلم يعد مفهوم

الأدب يقتصر على كونه انعكاسا «بسيطا» للواقع، إنما هو تأويل مبتكر له. ولعل من الحق أن يقال إن الأدب لا يسعى إلى تقديم معرفة بالواقع بالمفهوم العلمي أو المنطقي لمصطلح " المعرفة "، وإن مضامينه لا تفحص بالمناهج والأدوات التي تفحص بها النصوص العلمية أو الفكرية، لكن ذلك لا يعني أبداً أن ما تتضمنه النصوص الأدبية لا علاقة له بالمعرفة ولا شأن له من الناحية المعرفية. لكن الآداب التي تومىء إلى الواقع وتلمح إليه، فيها ما يجعل منها مجالَ تأمل الفيلسوف، كما يمكن أن يجد فيها عالم الاجتماع والأنثروبولوجيا وعالم النفس ومؤرخ الثقافة مواضع للبحث والاستقصاء، لما تتضمنه من دلالات تتسع لتشمل جوانب واسعة من هموم الإنسان وفعالياته. ويقترب الأدب المعاصر كثيراً من الفلسفة والأنثروبولوجيا الفلسفية ؛ لأنه شديد الإهتمام بشرائط الوجود الإنساني، لا يصورها، فقط، بل يضعها موضع فحص وتساؤل. وقد اتخذ النقد الحديث من " النص " و " التأويل " و " المؤلف "، وبعد ذلك " القارئ "، مجالات للفحص والدراسة. ويحاول الناقد الحديث أن يرفع النقد ليجعل منه نشاطاً فكرياً وأدبياً متخصصاً. وقد استخدم من أجل ذلك مناهج وأدوات فحص وتحليل معقدة، كما استعان بأنظمة التأويل المنهجية، فجاءت الكتابات النقدية زاخرة بالمصطلحات المستعارة من حقول فكرية ومعرفية مختلفة، مما وسّع الفجوة بين الكتابة النقدية والقارئ العادى التقليدى، فلقد تتطلب الحقول العلمية والفكرية المتخصصة قارئاً متخصصاً أو على مقربة من دائرة التخصص .

لقد شغل الاهتمام بالنص فترة ليست بالقصيرة من تأريخ النقد المعاصر، حتى إن الكثير من النقاد كانوا يذهبون إلى أن " النص " هو الموضوع الوحيد الذي ينبغى أن يجعله مجالا لدراسته، وأن فيه مجالات خصبة للدراسة والتحليل والتأمل. فوحدات الصوت ووحدات المعنى ووحدات العرض presentation والوحدات التي تتألف منها الموضوعات المنظمة تنظيماً خاصاً داخل النص، تكوّن جميعها طبقات تمنح الكتابة هويتها الخاصة أو أبرز ملامحها، وهي جميعاً تؤلف موضوعات يقوم النقاد بدراستها وفحصها .

وقد احتلت عقيدة النص، أو الاعتقاد بالنص، مكان " العمل " في الدراسات

النقدية الحديثة. لأن العمل في نظر بعض هؤلاء النقاد موضوع منتهٍ، يحتوي على جمل أو عبارات مكتوبة هي ما تضمّه دفّتا الكتاب، أما النص كما رآه بارت فهو حقل المنهجية يمارس ضمن فعالية الإنتاج فقط، والفرق بين العمل والنص في نظر بارت كالفرق بين الشيء والموضوع من جهة، والعملية من جهة أخرى، أو كالفرق بين الإنتاج والنشاط الإنتاجي.

والنص في نظر هؤلاء بنية Structure وليس حدثاً Event ، فالبنية ذات مظهر عالمي، وخطابها كوني، أما الحدث فيرتبط ارتباطاً وثيقاً بالزمان والمكان. وقد بشّر النقد الحديث بموضوعية النص، وبإمكانية بلوغ ما يتضمنه من معنى أو " اكتناهه "، وكان أكثر ما يقلق النقاد هو أن تفهم النصوص فهماً اعتباطياً بمرجعيات من خارج هذه النصوص. والاعتقاد بموضوعية النص يتضمن قبولاً بوجود قصد واحد معين ومحدد للمؤلف يودعه في النص، ومن واجب القارئ البحث عنه.

ومن الواضح أن الاعتقاد بموضوعية النص ينطلق من الإعتقاد بالخطاب الكوني للغة بوصفها أداة اتصال، والكاتب الذي يتوجّه إلى قراء معينين، هم الذين يتحدّثون بلغة الكاتب أو الذين لهم معرفة كافية به، إنما يتوجّه من خلالهم إلى كل البشر، ومن هنا يكون الاهتمام بالبنية المنطقية للكتابة، إضافة إلى البنية اللغوية أو بنية الجملة. ولكنّ فى اللغة، كل لغة، مستوى آخر من الخطاب هو خطاب الثقافة التي تنتمي إليها اللغة، ومستوى ثالث من الخطاب يكون فية المتحدث أو السامع، فرداً توجّه فهمه واستجابته خبراته بالواقع وباللغة، وهى خبرات أكثر خصوصية تسمح بالتأويل، وبهذا المعنى تتسع النصوص لتأويلات لانهائية، وهذا ماترك للقارئ مكاناً في موضوعات النقد الحديث.

وقد أسهمت عوامل متعددة في الوصول بالقارئ إلى بؤرة الاهتمام في كثير من الدراسات النقدية المعاصرة نذكر بعضا منها فيما يأتى :

١) ارتقاء مستوى القارئ وتعقّد تقنيات القراءة ونظم التأويل، حتى إن مستوى بعض القراء اقترب كثيراً من مستوى المؤلف وفاقه أحياناً. لقد كان القارئ في التقليد الثقافي القديم مجرد " شيء " سلبي يفرض عليه المؤلف آراءه، ويتعالى عليه، بل قد يتجاهل وجوده وهو يمارس عملية الكتابة، في وقت كانت فيه مجرد القدرة على القراءة امتيازاً ليس باليسير.

إن ظهور *القارئ المثقف*، أو *القارئ المتخصص* أحياناً، بما يمتلك من أدوات الفهم والتفسير والتحليل الكثيرة ونظم التأويل المعقدة، خطا بعملية القراءة خطوات واسعة من الفهم والبحث عن المعنى الذي يتضمنه النص، إلى التأويل والاسهام في إنتاج جزء من معنى النص، وهذا يعني أن الاعتقاد بموضوعية النص، بدأ يُخلي جزءاً من مكانه لإمكانية وجود نسخة من كل نص تخص قارئاً معيناً؛ وفي التأويل لايكتشف القارئ إمكانات النص فقط، بل إمكاناته هو أيضاً.

٢) أعطت *النصوص المعقدة* تعقيداً مسرفاً، من حيث أفكارها وصياغاتها، الكتابةَ أبّهةً خاصة، وأسهم ذلك بوجود ما أطلق عليه " نرجسية القارئ "، ذلك القارئ الذي وصف بأنه لايرى، وهو يجول ببصره في كل اتجاه، سوى *النصوص*، ولايجد داخل هذه النصوص إلاّ نفسه.

٣) لعل الاتجاه العام في السوق، ولا ينبغي أن يستثنى سوق الثقافة والنشر من ذلك، الذي يعطي المستهلك أو المستفيد مكاناً خاصاً في عملية الإنتاج، قد حوّل كثيراً من المثقفين والكتاب إلى مثقفي خدمات، ينتجون بضاعة بمواصفات معينه لمستهلك معين، مما نقل الإهتمام من *المؤلف*، الذي أعلن عن موته، إلى *القارئ الذي تُنتج من أجله* بضاعة معينة (النصوص).

وهنا بدأ بعض النقاد ينظرون إلى فعل القراءة بوصفه منشئاً للمعنى بعد أن كان مجرد بحث عن المعنى، وقد يتضمن ذلك أكثر من مجرد اقرار المؤلفين والكتّاب باهمية القارئ، بأن يحمّلوه مع المؤلف مسؤولية مشتركة.

ولسنا الآن بصدد تحديد موقف بين اتجاهين يتقاسمان تطور الدراسات النقدية المعاصرة، اتجاه يعتقد بأن النص هو كل شيء، وهو وحده الجدير بالبقاء؛ لأنه بنية عالمية يتجاوز زمانه ومكانه، واتجاه يرى بأن النص لا شيء، إنه مجرد شبح، وإن القارئ هو الذي ينتجه، وتوجهه خبرات وأفكار وتطلعات ومواقف خاصة لا يتضمنها النص نفسه. والكتاب الذي بين أيدينا يحدد لنفسه موقفاً هو في صف استجابة القارئ وما فيها من خصوصية الفهم وفرادة التأويل.

ومن الحق أن نلاحظ، ونحن نتأمل أفكار الاتجاهين في النقد الحديث، أننا لايمكن أن ننكر أن في النصوص، في كثير من الأحيان، ما يجعل القراء يفهمونها ويتأثرون بها فهماً متعدداً وتأثراً مختلفاً مهما بدا خطاب اللغة الكوني مقبولاً وقواعد المنطق معترفاً بها. ولكن من الحق أيضاً إنه مهما قيل عن تدخل خبرات القراء ومواقفهم بوصفهم كائنات سابقة على وجود النصوص، أو على الأقل قد تكوّنوا على نحو ما قبل مباشرتهم التعامل مع النصوص، وهو أمر مقبول وحجة لها وجاهتها، لكن حداً معينا من الخبرة المشتركة في الواقع واللغة التي تعبر عنه في مستوى من مستوياتها، تجعل الحديث عن مستوى معين من خطاب اللغة الكوني في النص أمراً مقبولا بحدود معينة، وإلاّ فإن اللغة فى النصوص تفقد أهمّ وظائفها وهي التوصيل والتواصل، مما ينأى بها عن مفهوم اللغة في الاصطلاح.

إن الكتاب الذى نقدمه للقارئ سوف يوفر له فرصة التعرف على مسائل سوف يجد في مجرد تأملها متعة وخصباً. إنه كتاب لا يخاطب قناعات القارئ، إنما يخاطب قلقه وتوجّسه أيضاً، وهذا هو أحد أسرار غناه. إن الدور الايجابي الذي تسنده بعض الدراسات النقدية الحديثة لطبيعة استجابة القارئ في فهم النص وشكل التأثر به، يُحوّل القراءة إلى نشاط مبدع، ويجعل من القارئ عنصر جذب جديد. فإذا كانت البنية تسهم في إنتاج الكاتب، فإن القارئ يمثل تطلّعاً لا يمكن أن يلغيه الكاتب من تصوره كلياً. فهو يشاركه العيش في داخل النص، والقارئ المبدع ليس ذلك القارئ الذي ينجذب سلبياً نحو موضوع ما، كالحداثة أو الخيال الغريب أو الانهماك في المألوف، بل

هو قارئ يملك استعداداً للمجابهة، وهذا يعطيه، واقعياً في الأقل، الحق في أن يمنح النص جزءاً من هويته. فالنصوص تكتسب جزءاً من هويتها من قراء معينين، ومهما قيل عن موضوعية النص، التي لايمكن إلغاؤها كلياً، إلاّ ان مثل هذه الموضوعية تتصل بخطاب اللغة الكونى الذى هو جزء واحد فقط من مستويات خطاباتها.

ولقد عرضتُ على السيد على حاكم صالح أن أقوم بمراجعة ترجمة هذا الكتاب حين علمت أنه يعمل في ترجمته مع زميله الدكتور حسن ناظم، اعتقاداً منّى بأهمية هذا الكتاب موضوعاً وتوجّهاً، وقد قمت أول الأمر بالاطلاع على النص، ثم عمدت بعد ذلك إلى قراءة الترجمة عائدا إلى الأصل كلما أحسست بوجود أي إشكال أو غموض. وقد ظهر أن ترجمة هذه الدراسات تبدأ بشيء من الصعوبة حتى إذا آنس المترجمان إلى لغة الدراسة ازداد التعبير يسراً وسلاسة واقترب من روح النص، مما وفّر لي بعد ذلك العودة ثانية إلى النص. وكانت أكثر ملاحظاتى واقتراحاتي تتصل بقوام الجملة العربية حين تبتعد عن بنيتها الأصلية متأثرةً باللغة المترجم عنها. وقد وقفت معهما بعض الوقت في بعض ترجماتهما للمصطلحات منها، مثلا، كلمة convention التى آثر المترجمان كلمة " العرف " مقابلاً لها جرياً مع العادة المألوفة، إلا أنني وجدت أن ترجمتها " بالمواضعة " أدلّ على معناها في معظم السياقات التى وردت فيها هذه الكلمة، فالمواضعة والعرف كلاهما يشير إلى نمط مقبول من السلوك يستمرالعمل به، إلاّ أن المواضعة تشيرالى نوع من الاتفاق بين مجموعة من المختصين أوالمعنيين بموضوع معين تسبق الممارسة.

وبعد، فإنى أحب أن أنوّه بالجهود الكبيرة التي بذلها المترجمان في نقل نصوص الكتاب وتوخّي الحرص والدقة، مما جعلهما يرجعان في كثير من الأحيان إلى عدد من الترجمات والمؤلفات العربية حول الموضوعات التي يترجمانها الى اللغة العربية.

وليس من ريب في أن ما قاما به ليس بالأمر الهيّن اليسور، فالموضوع ليس مألوفاً تماماً في ثقافتنا العربية، كما إن بعض الدراسات التي تضمنها الكتاب نقلت في الأصل من لغات أخرى غير الانجليزية مما ضاعف من مشكلة نقلها إلى العربية.

وإني على ثقة بأن المثقف العربي سوف يجد في هذه الترجمة للكتاب دافعاً على تناول نوع جديد من المشكلات والقضايا الفكرية وبطريقة مختلفة لم تعرفها ثقافتنا العربية الحديثة على نحو واسع بعدُ.

الدكتور

محمد جواد حسن الموسوي

رئيس قسم الفلسفة ـ جامعة البصرة

شكر وتقدير

أودّ أن أشكر، في المقام الأول، روبرت كروسمان على مساهمته في تخطيط هذه المختارات في مراحلها الأولية. وأودّ أن أشكر ستيف مايلو وجو هاراري على ملاحظاتهما النقدية المفيدة على المدخل. وأقرّ بالجميل لجوناثان غولدبيرغ وجو هاراري وجورج ماكفادن وسوزان سليمان وجري ماكغان ووالتر ميشيلز وفرانس فيرغسون وريتشارد ماكسي لقراءاتهم المقالة الختامية ولما منحوني من تعليقات ومقترحات وتصحيحات وتشجيع. وأنا مدينة لإلين مانكوف ومارلين سايدز وتيري روس وسونيا ماسك لمساعدتهنّ في تهيئة المخطوط. وأودّ أن أشكر ماري لو كيني محررة مخطوط هذا الكتاب، وشارلي ويست مصمّم الكتاب لودّهما وتعاونهما. وأنا ممتنّة، بعمق، لجاك غولنر مدير دار هوبكنز لدعمه للمشروع، وممتنّة لفرانسس ميورناغان الابن لكرمه في إبداء المشورة المتخصصة.

وأخيراً، أودّ أن أعبّر عن امتناني القلبي لشارون كاميرون التي أحاطتني بعنايتها وخبرتها التخصصية وكرمها الشخصي خلال القسم الأصعب من الفصل الختامي، ولستانلي فش الذي جعل هذا المشروع ممكناً في المقام الأول، فضلاً عن تلبيته لحاجاتي كلها.

جين ب. تومبكنز

ليس نقد استجابة القارئ نظرية نقدية موحَّدة تصورياً، إنما هو مصطلح ارتبط بأعمال النقاد الذين يستخدمون كلمات من قبيل: القارئ *reader*، وعملية القراءة *read-ing process*، والإستجابة *response*، ليميِّزوا حقلاً من حقول المعرفة. وتقف حركة استجابة القارئ، فى سياق النقد الأنجلو- أميركي، وعلى نحو مباشر، بوجه مقولة النقد الجديد التى نادى ومزات *Wimsatt* وبيردسلى *Beardsley* فى مقالتهما " المغالطة العاطفية» *Affective Fallacy*": " المغالطة العاطفية هى الخلط بين القصيدة ونتائجها.... فهى تبدأ بمحاولة اشتقاق معيار للنقد من التأثيرات النفسية لقصيدة ما، لتنتهى بالإنطباعية والنسبية ". وسوف يجادل نقاد إستجابة القارئ بأنه لا يمكن للقصيدة أن تفهم بمعزل عن نتائجها. " فتأثيراتها ـ نفسية كانت أم غير ذلك ـ هى جوهر أىّ وصف دقيق لمعناها، ما دام المعنى ليس له من وجود حقيقى غير مرتبط بادراك القارئ.

وتعيد المقالات المجموعة فى هذا الكتاب تركيز النقد على القارئ . فهى تفحص مواقف المؤلفين من قرائهم، وأنواع القراء التى تتضمنها النصوص المتنوعة، والدور الذى يلعبه القراء الفعليون فى تحديد المعنى الأدبى، وعلاقة مواضعات القراءة بتأويل النصوص، ومكانة ذات القارئ. وفى حين تركّز هذه المقالات على القارئ وعملية القراءة، فإنها تمثل تشكيلة من الإتجاهات النظرية: النقد الجديد *New Criticism*، والبنيوية *Structuralism*، والظاهراتية *Phenomenology*، والتحليل النفسى *Psychoa-nalysis*، والتفكيك *Deconstruction*، إذ تصوغ هذه الإتجاهات تعريفات للقارئ، والتأويل، والنص. ومع ذلك، فعندما تقرأ هذه المقالات على وفق نظام متسلسل زمنياً تقريباً، وعلى وفق مسائل متنوعة، فإنها تمثل الحركات النقدية التى تقدّمها فى متوالية متسقة، وتوجهها صوب فهم جديد للخطاب.

إن المسألة المركزية، فى هذه المتوالية، هى مكانة النص الأدبى. وكما يعبر إدوارد فاسيوليك ***Edward Wasiolek*** فى مدخله لكتاب سيرج دوبروفسكى ***Serge Doubrovsky*** النقد الجديد فى فرنسا ***The New Criticism in France***:

" كانت هناك حركات كثيرة خلال السنوات ***1933 - 1960***، بيد أنها فى علاقتها مع بعضها أشبه بعلاقة أجزاء عجلة يوحّد بينها إطارخارجى واحد، والشىء الذى كان يجمع هذه الحركات معاً هــو الإفتراض المشترك والمسلم به بأن الخطاب النقدى هو تعليق يدور حول نص موضوعى، كما أنه يُضبط بهذا النص... إن مؤيدى النقد الجديد وخصومه لم يشكوا مطلقا فى أن النقد كان فعل مقاربة - من خلال اللغة - لنص ما ذى مكانة موضوعية، وتقاس معقولية هذا النص وكفاءته بهذه الموضوعية ".

إن هذه المقالات تقضى فى آخر الأمر - سواء أكانت تقصد ذلك أم لم تقصده - على مفهوم موضوعية النص، ولايفضى ذلك، فى نهاية الامر، إلى نقد يتأسس على مفهوم القارئ، بل يفضى إلى سبيل لتصور النصوص والقراء من شأنه أن يكشف عن التمييزات القائمة بينهما. فالقراءة والكتابة تُزاوجان الأيدى وتغيران المواضع، وتصبحان، فى نهاية الأمر، مميزتين كاسمين للفعالية نفسها.

وبقدرما يجنح التشديد على القارئ إلى التكوّن أولاً، ومن ثم إلى تحطيم النص الموضوعى، فإن هناك مسعىً حثيثاً من النقاد المتجهين إلى القارئ ***reader-oriented critics*** إلى إعادة تحديد أهداف الدراسة الأدبية ومناهجها. إن التغير فى الإفتراضات النظرية يسبب تغيراً فى أنماط الدعاوى الأخلاقية التى يمكن أن يضعها المؤلفون لما يقومون به. إن ما بدأ كتحول بسيط من تأكيد الراوى المتضمَّن فى عمل أدبى إلى القارئ المتضمَّن فى ذلك العمل، يصبح فى نهاية المطاف تبادلاً فى النظرات إلى العالم. وسوف نصف فى المدخل هذا التطور، ونعرض باختصار للمواقف النقدية لكل المقالات المحررة فى هذا الكتاب، ونسلط الضوء على معالجة هذه المقالات للموضوعية النصية، وعلى التسويغ الأخلاقى الذى يسوِّغ به كل مؤلف مقتربه. وتعرض المقالة الختامية منظوراً جديداً للتأريخ النقدى من وجهة نظر نقد استجابة القارئ ، وتعيد تحديد

الحركة فى ضوء الحركات التاريخية السابقة.

يمكن القول إن نقد استجابة القارئ *Reader-response crititicism* ابتدأ بمناقشة آى.أى.ريتشاردز *I. A. Richards* للإستجابة العاطفية فى عقد العشرينيات من هذا القرن، أو مع دى. دبليو. هاردنغ *D. W. Harding* ولويزا روزنبلات *Louise Rosenblatt* فى عقد الثلاثينيات، وقد اخترتُ، بدايةً لهذه المقالات، مقالة والكر جبسون *Walker Gibson* عن القارئ الصورى *mock reader*، التى كتبها عام *1950* ، فهى تبيّن لنا كيف ابتدأ نقد استجابة القارئ يتطور ضمن حدود موقف شكلانى. ومقالة جبسون لا تقدّم نقلة نظرية لم يكن مذهب النقد الجديد قد قدّمها من قبل. فنظرته إلى الأدب ـ كنظرة الكثير من نقاد القارئ الذين جاءوا بعده ـ تمنح المركزية للنص. فهى تسلّم بقيمة العمل الأدبى الفنى وتفرّده، وتسلّم بأن المعنى الأدبى تتضمنّه الكلمات المسطّرة على الصفحة، وتسلّم أيضاً بضرورة التدرّب الخاص فى العملية النقدية إذا ما أراد دارس الأدب أن يدرك أقصى مدى يقدمه العمل. ويتجلّى مفهوم القارئ، فى مقالة جبسون، فقط كسبيل لبلوغ كنوز متحررة أخرى فى النص: فالقارئ الصورى ـ كما يوحى اسمه ـ ليس قارئاً " حقيقياً " بأى معنى على الإطلاق، ومع ذلك، وبتأمل استرجاعى، فإنه يشكل الخطوة الأولى فى سلسلة تتهشم تدريجياً خلال الحدود التى تفصل النص عن منتجيه ومستهلكيه، ويعيد تشكيله بوصفه نسيجاً ليس لخيوطه بداية ولا نهاية.

لقد قدّم جبسون مفهوم القارئ الصورى، كمقابل للقارئ الحقيقى، من خلال التناظر مع التمييز المعروف بين الشخصية المتخيّلة *Persona* والمؤلف الحقيقى. فالشخصية المتخيلة، فى سياق شكلانى، تقوم بخلق مسافة بين النص الأدبى وأصله فى التاريخ عبر إدخال " مؤلفٍ " آخر بين المؤلف وإنتاجه، مؤلفٍ كان وجوده مجرد وظيفة للنص تماماً. والقارئ الصورى عند جبسون هو أيضاً قارئ نصّى محض، ولكنه يحوّل الإنتباه من النص الى التأثيرات التى يحدثها النص، فالقارئ الصورى هو دور على القارئ الحقيقى أن يؤديه من أجل اضطراد الرواية. " نحن نسلم، من أجل

التجربة، بمجموعة المواقف والكيفيات التى تناشدنا اللغة التسليم بها ". إن العبارة الاساسية هنا هى " من أجل التجربة ". فالقارئ الصورى المتضمّن فى النص يمنح تجربة القارئ شكلها، ويثبِّت هذه التجربة كموضوع لانشغال نقدى.

إن فكرة جبسون عن متكلم يخاطب قارئاً صورياً تمكِّنه من أن يسترق السمع لمحاورة تدور بين الطرفين ، متكلم ، وقارئ صورى ، تكشف،عندما تعاد صياغتها، عن الاستراتيجيات التى يستخدمها المؤلف لموضعة قرّائه فيما يتعلق بمدى كامل من القيم والإفتراضات يرغب هو منهم فى أن يقبلوها أو يرفضوها. ويتيح مفهوم القارئ الصورى للناقد أن يعبر عن المواقف الإجتماعية المتضمنة فى نص ما عبر إعادة تشكيل أنواع الفهم والتشارك التى يبلغها الرواة والقراء بوساطة الشخصيات *C ha-racters*، وبمعزل عن المضمون الظاهرى للنثر تماماً. إن مجادلة جبسون، لصالح المفهوم، تبنى على وفق أسس تعليمية (بيداغوجية) وأخلاقية. فالدارسون الذين يعون الهويات المتنوعة التى يفترضونها كقراء سيكونون قادرين على تكوين أحكام قيميه عن الأدب: «إن الكتاب الردئ هو الكتاب الذى نكشف فيه عن القارئ الصورى كونه شخصاً نرفض أن نكونه ". وبالعكس، وبعد أن نتيح للدارس الموافقة على الدور الذى يعرضه عليه روائى معين أو أن يرفضه، فإن مفهوم القارئ الصورى يجعله أكثر وعياً بنظام قيمه الخاص، وقادراً على التعامل مع مشكلات معرفة الذات بشكل جيد.

وحين يكون القارئ الصورى عند جبسون خاصية للنص، وليس قارئاً حقيقياً على الإطلاق، فإن اعتقاده بأن القراء الحقيقين يختبرون الأدوارالتى تقدَّم إليهم، فإنه باعتقاده هذا يدرك أن فعالياتهم ملائمة لفهم الأدب، ويمنح تجربة القراءة القيمة البرهانية فى النقد الأدبى. وهكذا، ففى حين تشارك مقالة جبسون الكثير من افتراضات النقد الجديد، فإنها تستبق الإتجاه الذى سوف يتخذه فيما بعد نقد استجابة القارئ: فهى تزحزح بؤرة الإنتباه من النص باتجاه القارئ، وتستخدم فكرة القارئ وسيلةً لإنتاج نوع جديد من التحليل النصى، وتوحى بأن النقد الأدبى ينبغى أن ينظر إليه على أنه جزء من عمليات أوسع مثل تشكُّل الهوية.

ولمقالة جيرالد برنس فى المروى عليه أهداف مختلفة، وإن كانت أهدافاً طموحة أيضاً. فموقفه يشبه موقف جبسون فى مقدماته الاساسية. فهو يستهل مقالته بتأكيد الموازاة بين الراوى ***Narrator*** والمروى عليه ***Narratee***، وهذه الموازاة تناظرالعلاقة بين المتكلمين والقراء الصوريين عند جبسون تقريباً. ولكن بدلاً من البحث عن القيم الإبداعية التى يكشف عنها تطبيق هذا المفهوم، يستخدمه برنس لتوليد نظام تصنيفى، فهو يفترض، بدءاً، سلسلة من التمييزات بين أنواع القراء الذين يمكن أن يخاطبهم نص ما: أى القارئ الحقيقى (الشخص الذى يمسك كتاباً بيديه)، والقارئ الفعلى ***Vir-tual***(وهو نوع من القراء يعتقد المؤلف بأنه يكتب له، قارئ يمنحه المؤلف وسائل وقابليات وميولاً معينة)، والقارئ المثالى ***Ideal***(وهو الشخص الذى يفهم النص فهماً تاماً ويتذوّق كل دقائقه). إن كل هذه الأنواع من القراء ينبغى أن تميّز ـ على الرغم من أن طريقة هذا التمييز ليست واضحة دائماً ـ من المروى عليه، وهذا الأخير هو الشخص الذى يوجّه اليه السرد صراحة مثل حالة الخليفة فى ألف ليلة وليلة، أو أن يوجّه اليه السرد ضمناً، مثل المروى عليه غير المسمّى فى الشمس تشرق مرة أخرى. وما ينبغى إدراكه هنا هو إنه ما أن تصبح فكرة القارئ موضع بحث فانها تمنح الناقد فرصة اجتراح مجموعة جديدة من الأدوات التحليلية. ويكرس برنس معظم مقالته لوصف وسائل التفسير التى يستمدّها من مفهوم المروى عليه. ويفترض نظامه التصنيفى " مروياً عليه بدرجة الصفر ***degree narratee –zero***" حائزاً على حدّ أدنى من الخصائص كمعرفة اللغة، ولكنه يحيا فى نوع من الخواء الثقافى، وبمعزل عن أى نظام قيمى يمكن أن يتيح له اصدار الأحكام. ويقوم المروى عليه بدرجة الصفر بدور نقطة مرجعية لوصف المروى عليهم الفعليين، الذين تصبح شخصياتهم فى مركز البحث بوصفها انزياحات عن هذا المعيار الافتراضى. ويقدم برنس سلسلة من الاقتراحات لتعيين سمات المروى عليهم، ويقدم تخطيطات أولية ـ فى بضعة طرق ـ لتصنيف المروى عليهم، ويحصى الوظائف التى يمكن أن ينجزها المروى عليه، فعلى سبيل المثال: ربما يشكّل المرويُ عليه خطاً بين المؤلف والقارئ، ويساعد على وصف الراوى، ويوضح

الموضوع *Theme.* وأخيراً فان الهدف من المقالة هو وضع الأساس لطوبولوجيا *Typol-ogy* السرد التي من خلالها تصنَّف الاعمال الروائية، ليس فقط على أساس التمييزات التـقليـدية بين أنواع الرواة المخـتلفـين، بل على اسـاس انماط المروى عليـهم الذين تخاطبهم القصة.

لم يلمِّح برنس، كما فعل جبسون، إلى أن منهجه فى التحليل سوف يجعل من مستخدميه كائنات انسانية فضلى. ولتأثره بالنقاد البنيويين مثل تزفيتان تودوروف *Tzvetan Todorov* وجيرار جينيت *Gerard Genette*، يعد برنس مـفـهـوم المروى عليه عنصراً سردياً اكتُشف حديثاً، وهو العنصر الذى سيكون ـ عندما يُبحث على نحو شامل ـ إضافة هامة لعلم البنى الأدبية. ولكن، فى حين أن المصطلحية *Terminology* التى يقترحـها هى مصطلحية مبتكرة، وتتيح للقارئ فرصة وصف الأعمال القديمة بأوصـاف جـديدة، فـإن افتـراضـاته التى تدور حـول مكانة النص وعلاقـتـه بالقـراء الحقيقيين، لا تختلف فى شيء عن افتراضات النقاد الجدد. فالقراءة، بالنسبة له، شأنه شأن جبسون، تتمثل فى اكتشاف ما موجود على الورقة أصلاً. والمروى عليهم، كما الرواة عند واين بوث *Wayne Booth*، ينتمون إلى النص. وبذلك فان التركيز على القراء الصوريين والمروى عليهم هو، فى الأساس، طريقة لإعادة التركيز على النص، فهو لايمنح القارئ أية قدرات لم يمتلكها من قبل، ولكنه يتركه فى الموضع نفسه الذى كان قد شغله فى النقد الشكلانى: فهو باحث عن الحقائق، موقر رغم عيوبه، والحقائق فى هذه الحالة هى البنى، ويتم الاحتفاظ به فى الفن الادبى.

يشارك ميشيل ريفاتير مع جبسون وبرنس فيما يفترضانه أن المعنى الأدبى يكمن فى لغة النص، ولكنه يهاجم فكرة ان المعنى يوجد مستقلاً عن علاقة القارئ به. إن نقد ريفاتير لتحليل كل من ليفى شتراوس *Levi Strauss* وياكوبسون *Jakobson* لقصيدة القطط *Le Chats* (للشاعر الفرنسى بودلير *Baudelaire*) يتخذ من فكرة أن المعنى الادبى هو وظيفة لاستجابة القارئ لنص ما أساساً له، ولايمكن لهذا المعنى أن يوصف بدقة إذا أهمل الوصف الإستجابة ؛ إذ ينتقد ريفاتير القراءة البنيوية للقصيدة

لأنها تعولّ على النماذج الفونولوجية *Phonological* والقواعدية *grammatical* التى لايدركها القارئ حسياً ، ومن ثم لايمكن أن تكون بمثابة مكونات " فعالة " للشعر. وبدلاً من ذلك يقترح ـ من أجل فهم السمات اللسانية الشعرية الدالة اسلوبيتة ـ التركيز على السمات التى تثير، بصورة مستمرة، انتباه القراء ذوى القناعات المتنوعة. فيُحجب العنصر الذاتى فى هذه الاستجابات من خلال تجاهل المضمون الخصوصى لاستجابات القراء، ومن خلال التركيز، فقط، على واقعة الاستجابة لتعبير معين. " إن التأويل الذاتى ...للاستجابة... يعتمد على عناصر خارجة عن فعل التواصل، ولكن الاستجابة ذاتها تُختبر موضوعياً بالنسبة لحقيقة التواصل ". يأخذ ريفاتير، فى تحليله لقصيدة القطط لبودلير، ردود أفعال (قارئ فائق *Superreader Reader)* بنظر الاعتبار، والقارئ الفائق هو تركيب نظرى يتضمن الشعراء والنقاد الفرنسيين، ومترجمى القصيدة، والدارسين، (والافراد الاخرين الذين رماهم قدرهم فى طريقى). ويعتقد ريفاتير بأنه يستطيع، من خلال تسجيل تأثيرات لغة القصيدة على وفق نظام الاستجابات، فرز السمات اللسانية الدالة شعرياً. إن وصفه لسمات النص هذه جدير بالملاحظة لتشديده على الفعاليات العاطفية والفكرية للقارئ الذى ينتقل خلال القصيدة من بيت إلى آخر. ومصطلحاته الرئيسة مستمدة ـ على نحو يمكن، أو لايمكن، التنبؤ به ـ من النموذج الزمنى لعملية القراءة الذى ينظر إلى النص بوصفه مثيراً لتوقعات معينة إما أن يحققها النص أو أن يحبطها. وإحباط التوقع ـ أى عدم القابلية على التنبؤ بتعبير معين ـ مرادف، بالنسبة له، للدلالة الشعرية.

إن اهتمام ريفاتير بالطريقة التى ينعكس بها المعنى الشعرى فى ردود أفعال القارئ لحظة ظهوره، يمثل طريقة جديدة فى إنجاز تحليل أسلوبى محكم. ومع ذلك، يظل التحليل مسلّماً ـ على نحو ثابت ـ بافتراض موضوعية النص. والتحليل، فى سعيه لتجنب وضع أية قيمة لتأويل القارئ لاستجابته، إنما يؤكد أن المعنى خاصية للغة نفسها لا لأىٍّ من الفعاليات التى ينجزها القارئ، واستجابة القارئ، إنما هى بيّنة على حضور المعنى الشعرى فى نقطة معينة من النص، ولكنها ليست مكوّناً له.

وهدف ريفاتير من فسح المجال أمام القارئ هو تعيين السمات اللسانية ذات الدلالة الشعرية. وطبقا لجورج بولية :George Poulet أن تقرأ لا يعني بالضبط أن تكون واعياً بخصائص العمل البنيوية والأسلوبية، بل أن تكون مستغرقاً في أسلوب تجريب المؤلف للعالم. والاهتمام بتجربة القارئ والوصف الدقيق لها هما المهمتان المركزيتان للنقاد الظاهراتيين ومنهم بوليه، ولكن الفعاليات التي يصورونها لا يبدو أنها تشبه تلك التي وصفها ريفاتير. فبوليه لايفترض، على أي نحو، أن معنى الأعمال الأدبية يعتمد على القارئ، ولكن " مصيرها " وشكل وجودها يعتمدان على القارئ. فالأعمال الأدبية " تنتظر شخصاً ما ليأتي ويعتقها من ماديتها وجمودها ". وحتى اللحظة التي يُحرِّر فيها القارئُ الكتابَ من صمته بأن يفتحه، يظل القارئ فعالاً تماماً في علاقته بالنص، ولكن حالما يبدأ بالقراءة يصبح سجين وعي المؤلف، لأنه خلال المدة التي يكون فيها ذهن القارئ تحت تأثير ذهن آخر، فإن وعي القارئ بالنص يتلاشى. وينصب جلُّ تشديد بوليه على الكيفية الشخصية الحيوية للعلاقة بين المؤلف والقارئ، وليس على النص وسماته الشكلية. فهو يَعدّ النص موضوعاً سحرياً يتيح لداخلية كينونة إنسان معين أن تلعب دور المُضيف لداخلية كينونة إنسان آخر، وينهي بوليه مقالته بالتحذير من الإعتماد التام على السمات الموضوعية للعمل الأدبي كمؤشر على ذاتية مؤلفه. " في العمل ثمة فعالية ذهنية تنهمك بعمق في الأشكال الموضوعية، وعلى مستوى آخر، ولنبذ كل الأشكال، ثمة ذات تكشف نفسها لنفسها (ولي) في تعاليها على ماينعكس فيها .... يبدو النقد، إذن، كيما يُرافقَ الذهن في هذا المسعى للانفصال عن ذاته؛ يبدو أنه بحاجة لأن يبيد ـ أو على الأقل لأن يتجاهل للحظة ـ عناصر العمل الموضوعي، وأن يرفع نفسه إلى مستوى إدراك ذاتية ما من دون موضوعية ". إن تركيز بوليه على وعي القارئ ليس مقصوداً إلى حدٍّ استخدامه عاكساً للخصائص المميزة لنص أدبي، كما في وصف نوع الموقف الذهني المواجه للنص الذي سينتج وعياً تاماً بذاتية النص. إن نقد بوليه يَعِدُ الناقدَ بتجاوز مادية العمل وجزئيته والمثول في حضرته القدسية. والطريق لتحقيق لحظة الرؤيا الصوفية هذه يكون من خلال إذعان المرء للوعي الذي يولِّد العمل.

" إن الوعى المتأصِّل فى العمل هو وعى فعَّال وخصب؛ فهو يشغل الواجهة الأمامية؛ ويتّصل بوضوح بعالمه الخاص، وبالموضوعات التى هى موضوعاته. وبمقابل ذلك، فأنا نفسى، رغم وعيى بما يمكن أن أعيَه، ألعب دوراً متواضعاً إلى حد بعيد، إذ أقنع بتسجيل كل ما يعتمل فىَّ تسجيلاً سلبياً ".

وعندما يختبر بوليه العمليات الداخلية التى من خلالها يحقق الأدب نفسه فى القارئ الفرد، فإنه يكون متأثّراً بالطبيعة السلبية الأساسية لدور القارئ. فالقارئ يكتسب تجربته من خلال نسيان نفسه وإنكارها، وبالموت – إذا جاز التعبير – من أجل منح الحياة للنص. أما عندما يختبر فولفغانغ آيزر *Wolfgang Iser* العملية نفسها، فإنه يرصد الظاهرة المعاكسة لذلك بالضبط: فالقارئ يشارك مشاركة فعالة فى إنتاج المعنى النصى. والعمل الأدبى، بالنسبة لكل من آيزر وبوليه، يتحقق فقط من خلال التقاء القارئ والنص، ولكن بينما يعنى هذا بالنسبة لبوليه السماح لوعى الفرد بأن يُنتهَكَ من وعى فرد آخر، فإنه يعنى بالنسبة لآيزر أن القارئ يجب أن يقوم بدور الاشتراك فى إبداع العمل؛ وذلك بأن يستكمل ذلك الجزء غير المكتوب من العمل، ولكنه جزء موجود فى العمل وجوداً ضمنياً فقط. إن " تجسّد *Concretization* " نص ما فى أية حالة يتطلّب دور خيال القارئ. فكل قارئ يضيف أجزاء النص غير المكتوبة، أى «فجوات *Gaps*" النص أو فضاءات " اللاتحدّد *indeterminacy*" حسب طريقته الخاصة. غير أن هذا لايعنى القول بأن النص الذى تمَّ بلوغه هو محض اختلاق ذاتى للقارئ. فمدى التأويلات التى تنشأ كثمرة لفاعلية القارئ الخلاّقة تبدو بالأحرى على أنها برهان على " لانفادية *inexhaustibility*" النص. ويقول آيزر " نحن نعرّى بوساطة القراءة الجزء غير المصوغ " لعمل أدبى ما، وأن ناتج هذه التعرية " يمثِّل قصدَ النص وقد تكون مقاصد النص متعددة، بل حتى لامتناهية، ولكنها ماثلة دائماً بشكل جنينى فى العمل ذاته، ومتضمَّنة فيه، ومخطَّطة من طرفه، وأخيراً مستشفَّة منه.

ونتيجة للقبول التام الذى يمحضه آيزر لفاعلية القارئ الفرد التأويلية، فإنه يمضى إلى أبعد من الموقف الذى تبنّاه ريفاتير، بيد أنه لايسلّم باستقلالية القارئ

الذاتية، أو حتى باستقلالية جزئية، عن التقييدات النصية. ففاعلية القارئ هى فقط تحقيق لما هو متضمَّن سلفاً فى بنية العمل، رغم أن الطريقة التى تحدد فيها هذه البنية فاعلية القارئ غير واضحة إطلاقاً.

يشبه تحليل آيزر الظاهراتى لعملية القراءة، فى حركته من الاستباق ***anticipation*** إلى الاسترجاع ***retrospection*** وفى إسهامه أو عدم إسهامه فى تكوين الصيغ الكلية ***gestalts***، تصنيف برنس للقراء والمروى عليهم، ويزوّد النقاد بذخيرة جديدة من الوسائل التأويلية، وهكذا يجذب إلى الضوء مجموعة جديدة من الوقائع قصد الملاحظة والوصف. ويزعم آيزر، شيمةَ جبسون، أن منهجه سيكون مفيداً لمستعمليه. " إن الحاجة لحلِّ الشفرة تمنحنا الفرصة لصياغة قدرتنا الخاصة على حلِّ الشفرة .... وإن إنتاج معنى النصوص الأدبية ... لايستلزم اكتشاف اللامصوغ فقط ... بل هو يستلزم أيضاً إمكانية صياغة أنفسنا، ومن ثمّ اكتشاف ما بدا سابقاً أنه يتملّص من وعينا ". وموقف آيزر هذا يوسّع من حقل الفعالية الأدبية لا لأجل أن تضمَّ مادة جديدة فقط - وهى التحليل الظاهراتى لعملية القراءة - بل لتضمَّ أيضاً تشديداً أخلاقياً جديداً. فهو ينظر، مثل جبسون، إلى تطبيق استكناهاته على أنه تطبيق علاجى يفضى إلى معرفة الذات والإبداع الذاتى أيضاً معرفة تامة.

وعند هذه النقطة يمكن أن ننظر إلى هذا التركيز على القارئ كونه يولّد أنواعاً من الدراما الأخلاقية فى ميدان النقد. فالتمسك بتصوّر معين عن القارئ يعنى الانهماك فى نوع معين من الفعل المستقيم أخلاقياً: أى تهذيب إحساسات المرء الأخلاقية (جبسون)، والإضافة إلى مجموع المعرفة البشرية (برنس)، والاقتراب من الحقيقة من خلال العناية بالتفصيلات اللسانية (ريفاتير)، وتحقيق التعالى الذاتى من خلال الإمّحاء الذاتى (بوليه)، وبناء ذات فضلى من خلال الفعالية التأويلية (آيزر). والأمر المهم المتعلق بهذه المزاعم هو إنها على الرغم من عدم تنكّرها لكون النص الأدبى موضوع اهتمامها الأساسى، فإنها تضفى على عملية قراءة النص وتلقّيه والاستجابة له قيمة معينة. والحدث الذى سنأتى عليه فى دراما انبثاق القارئ فى المشهد النقدى هو أنه بدلاً من

النظر الى القارئ كوسيلة لفهم النص، يجب أن تكون فاعلية القارئ متطابقة مع النص لتصبح هى نفسها من ثمّ مصدراً للقيمة الأدبية بأسرها. فإن كان الأدب هو ما يحدث فى أثناء قراءتنا، فإن قيمته تعتمد على قيمة عملية القراءة.

ويزعم ستانلى فش *Stanley Fish* ـ وهو أول ناقد يقترح نظرية القراءة هذه ـ أن هناك فوائد لعملية القراءة تشبه تلك الفوائد التى زعمها آيزر والتى ميّز فيها القراءة كونها فعالية " تنشئ مستخدمها الخاص ". والآثار العلاجية التى يصفها لاتتضمّن مجالات جديدة للذات، إنما تنشغل بالأحرى بشحذ الوعى بالعمليات الذهنية التى تشركنا اللغة فيها. ومنهجه يشبه، فى خطوطه العريضة، منهج آيزر فى كونه يحوّل الذهن إلى بحث فعالياته الخاصة، إلاّ أن بؤرة هذا المنهج مع ذلك يتمّ تضييقها وحصرها لتنصبٌ على ردود أفعال القارئ تجاه اللغة لحظة بلحظة، أو تنصبٌ، حسب تعبير فش، على " استجابات القارئ المتطورة فى علاقتها بالشكل الذى تعقب فيه إحداها الأخرى زمنياً ". وبينما يؤرّخ آيزر زمانياً التحوّلات العميقة فى موقف القارئ من النص ـ مثل إعادة القارئ بناء شخصية ما، أو إدراكه الناشئ لموضوعة معينة ـ نجد فش يثبّت الانتباه على متتالية القرارات، والتنقيحات، والتوقعات، وعمليات النقض، والاستعادات التى ينجزها القارئ عندما يفاوض النص جملة فجملة، وعبارة فعبارة. ويوضح فش " إن ما يفعله المنهج أساساً هو إبطاء تجربة القراءة؛ لذلك فإن «الحوادث» التى لايلاحظها المرء فى الزمن الإعتيادى، ولكنها تحدث فعلاً، تمثُل أمام مقصدنا التحليلى. إن هذا المنهج هو كما لو أنه آلة تصوير بطيئة الحركة، وذات توقّف آلى، تقوم بتصوير تجاربنا اللسانية لتقدّمها لنا من أجل أن ننظر فيها ". وتعرض المقالة بضع توضيحات تفصيلية لهذه التقنية النقدية التى تدين بوجودها، كالتقنيات التى نوقشت فى أعلاه، إلى الفكرة القائلة بأن فعالية القراءة أساسية فى فهمنا لحقيقة الأدب. إن ما يميّز عمل فش عن سابقيه هو، على أية حال، تصوّره بالغ الوضوح لما يعنيه نظرياً تبنّى موقف كهذا. وفكرة أن يكون القراء مشاركين مشاركة فعالة فى خلق المعنى تقتضى منه إعادة تعريف المعنى والأدب نفسه. فالمعنى طبقاً لفش ليس شيئاً

يستخلصه المرء من قصيدة ما، كاستخلاص الجوزة من قشرتها، إنما هو تجربة المرء فى أثناء القراءة. والأدب بالنتيجة لايُعَدُّ موضوعاً ثابتاً فيما يتعلق بالعناية به على المستوى النقدى، إنما هو متتالية من الحوادث تتجلى ضمن ذهن القارئ. وطبقاً لهذا يصبح هدف النقد الأدبى الوصف الأمين لفعالية القراءة، وهى فعالية دقيقة ومعقدة ومتّقدة، ولايمكن أن تكون هى نفسها من قراءة إلى أخرى. وإعادة التعريف هذه لحقيقة الأدب - أى أن الأدب تجربة وليس موضوعاً - يزيل الفصل التقليدى بين القارئ والنص، ويجعل من استجابات القارئ، بدلاً من مضامين العمل، بؤرة الاهتمام النقدى. فالقارئ عند فش، ليس كمثل القارئ عند آيزر، فهو لاينشغل بملء الفجوات التى يتركها النص، أو يضع استنتاجات من تلميحات النص، وليس كمثل القارئ عند ريفاتير، فهو ليس مجرد مقياس للدلالة الشعرية فى النص، إنما هو مصدر جميع الدلالات الممكنة؛ لأن " الموضع الذى يتكوّن فيـــه، أو لايتكوّن، المعنى إنما هو ذهن القارئ وليس الصفحة المطبوعة أو الفضاء القائم بين دفتى كتاب ".

إن الموقف الذى يجادل من أجله فش فى هذه المقالة لاينكر أن تكون للكلمات معانٍ، ولايقرر أن استجابة القارئ حرة ولاتعوقها التقييدات النصية. فأنواع التجربة التى يقدمها الأدب تنظّمها القدرة اللسانية والأدبية التى ينطوى عليها القارئ. " فإذا كان متكلمو لغة معينة يشتركون فى نظام من القواعد يستبطنه كل واحد منهم على نحو معين، فإن الفهم سيكون، بمعنى معين، فهماً منتظماً .... وبقدر ما تكون هذه القواعد قيوداً على الإنتاج ... ستكون أيضاً قيوداً على مدى الاستجابة واتجاهها ". فالقارئ يتفاعل مع الكلمات التى على الصفحة بطريقة دون أخرى لكونه يعمل طبقاً لمجموعة القواعد نفسها التى اعتاد المؤلف توليدها. فتجربة القارئ هى إذن من خلق المؤلف؛ فهو ينفّذ إرادة المؤلف. والنقطة المهمة هى أن الأدب فعالية ينجزها القارئ وليس نتاجاً ثابتاً: " فهو يأبى أن يظل ساكناً ".

تُحدِثُ مقالة فش " الأدب فى القارئ " زحزحة محورية فى نقد استجابة القارئ؛ ذلك لأنها تزيح النص الأدبى من مركز الإهتمام النقدى لتحلَّ محلَّه فاعلية القارئ

الإدراكية. وهذا التحوّل الحاسم فى البؤرة يدشّن حقلاً بحثياً جديداً. فإن لم يعد المعنى خاصية للنص وإنما نتاج لفاعلية القارئ، فلن تكون تساؤلات من قبيل: ما الذى تعنيه القصائد ؟ أو حتى: ما الذى تفعله القصائد ؟ هى التى تحتاج إلى إجابة، بل تكون الإجابة مطلوبة عن السؤال الآتى: كيف يكوِّن القراء المعنى ؟ ويقدم كتاب جوناثان كلر (الشعرية البنيوية) *(Structuralist Poetics)* إجابة عن هذا السؤال تستند إلى الاستكناهات الرئيسة للبنيوية الفرنسية من سوسير إلى دريدا.

إن افتراض كلر الرئيسى هو أن الشكل الذى يفترضه نص ما لقرائه لا يحدده النص نفسه، بل يحدده مركّب أنظمة العلامة التى يطبِّقها القارئ، مواضعاتياً، على الأدب. " إن قراءة نصٍّ ما بوصفه أدباً لايعنى أن ذهن القارئ صفحة بيضاء *t abula rasa*، وأنه يقاربه من دون تصورات مسبقة... فالمقترب السيميولوجى يوحى، بالأحرى، بأن القصيدة التى يفكِّر فيها بوصفها قولاً تكون ذات معنى فى علاقتها بنظام المواضعات الذى يتمثّله القارئ فقط. أما إذا كانت هناك مواضعات أخرى هى الفاعلة، فان مدى معانيها المحتملة سيكون مختلفاً ". ويؤسس كلر، شأنه شأن فش، فهمه للكيفية التى نفهم فيها النصوص الأدبية على أساس نموذج لسانى. " إن الحديث عن بنية جملة يفترض ضمناً قاعدة مستبطَنة تمنح الجملة تلك البنية " وعلى نحو مشابه لهذا، فان الحديث عن بنية عمل أدبى يفترض ضمناً قاعدة مستبطنة للأدب، أو ما يسمّيه كلر" القدرة الأدبية *literary competence*": وهى مجموعة المواضعات التى توجِّه القارئ كيما ينتخب سمات معينة للعمل مطابقة للأفكار العامة لما يمثل تأويلاً «مقبولاً " أو" مناسباً ". فالمعنى الأدبى هو، إذن، ليس محصِّلة استجابة القارئ لإلماعات المؤلف، كما ذهب آيزر إلى ذلك، وإنما هو مسألة مؤسساتية، ووظيفة للمواضعات المقبولة بصورة عامة. وتشتمل هذه المواضعات، بشكل عام، على " قاعدة الدلالة " ـ أى الافتراض القائل: إن القصيدة تعبِّر عن موقف دالّ بصدد مشكلة معينة تتعلق بالإنسان /أو علاقته بالكون ـ وتشتمل على الاتساق الاستعارى، والوحدة الموضوعاتية *thematic unity* . وعلى أية حال لا يُعنى كلر باختيار الطريقة التى يطبق

بها القراء هذه المواضعات على أعمال معينة، بل يُعنى بالأحرى " بالكشف عن النظام الضمنى الذى يجعل من التأثيرات الأدبية شيئاً ممكناً.... فالمسألة ليست مسألة ما يفعله القراء فعلا(فقد كانت هذه مسألة فش) ، بل مسألة ما يتعين على قارئ مثالى معرفته ضمنياً كيما يقرأ الأعمال الأدبية ويؤولها بطرائق نعدّها مقبولة ".

إن تركيز كلرعلى نظام القواعد المستبطَن الذى يجعل الأدب مفهوماً هو، بالنسبة لنا، تركيز لا يموضع المبدأ المنظِّم للتأويل الأدبى فى القارئ، وانما يموضعه فى المؤسسات التى تعلم القراء القراءة. وهكذا يدفع كلر بموقفه هذا كلاً من النص والقارئ الى الخلف، على الرغم من أنه لا يبعدهما تماماً، وعوضا عن ذلك يشذِّب نظراته فى نظرية الخطاب الأدبى المتضمَّنة فى كل أفعال تأويل النص. ولكن، على الرغم من هذا الاتجاه اللاإنسانوى الواضح، ينهى كلر مقالته عن القدرة الأدبية بأن يكوّن لمنهجه أنواع المزاعم الأخلاقية نفسها التى كوّنها جبسون وآيزر وفش لمناهجهم. فهو يجد أن الاعتراف باعتماد القارئ على مواضعات القراءة أكثر مصداقية من عناء تحديد سمات النص الموضوعية، ويشير إلى ازدياد وعى الذات الناتج عن التعرُّف على الطبيعة المواضعاتية للفعالية الأدبية، ويوحى بأنه من خلال جعل أساليب الفهم التقبلية واضحة فإن القراء سوف يعون كيف يتسنى للأدب الإبداعى «بوصفه وسيلة أو نظاماً أن يتحدى الحدود التى نعيِّنها للذات، ويتيح لنا - بألم أم بفرح - أن نرتضى توسيع الذات ". وعندما يتحدث كلر عن " الأدب الإبداعى " الذى يقوم بتحفيز عملية توسيع الذات، فإن النص، بوصفه موضوع معرفة، والذات التى تستجيب له، يبدو أنهما يعودان خلسة إلى نظريته. وأخيراً يبدو أن موقفه يتأرجح بين إنكار بنيوى للذات، بوصفها مبدأً تنظيمياً، وبين نزعة إنسانوية متحررة تعرِّف النمو الأخلاقى والعقلى بموجب الذات وتطورها.

وفى حين يتعرَّف كلر على الدعاوى الأخلاقية لوعى الفرد كلمحة فكرية متأخرة، ومن دون اعتراف صريح بنتائج عمله هذا، فإن نورمان هولاند ***Norman Holland*** وديفد بليتش ***David Bleich***يضعان التساؤلات عن الهوية الشخصية والوعى الذاتى فى

مركز نظريتيهما النقديتين. فالبنيويّ الذى يفرِّط بوعى الفرد لصالح أنظمة " المعقولية " التى يتجلى فعلها من خلال الأفراد، إنما هو يُناقض نموذج التحليل النفسى فى التأويل الذى يتبناه هؤلاء النقاد، كما يناقض منظوراتهم الأخلاقية أيضا. والهدف العملى من عملهما هو الحصول على المعرفة بالذات، وبعلاقتها بالذوات الأخرى وبالعالم وبالمعرفة الإنسانية عموماً. ويبدو أن أهداف هذين الناقدين الأخلاقية تحدِّد - بصورة أكبر مما لدى النقاد الآخرين - طبيعة نظرياتهما الأدبية.

إن أطروحة نورمان هولاند المركزية - التى توصل إليها خلال بضعة سنين هى أن الناس يتعاملون مع النصوص الأدبية بالطريقة نفسها التى يتعاملون بها مع تجارب الحياة. فكل شخص يطور أسلوباً معيناً فى التعامل - الذى يدعوه هولاند موضوعة الهوية - يترك بصماته على كل جانب من جوانب سلوكه، بما فى ذلك أفعال التأويل النصى. وسوف يرشح *القارئ* نصاً ما من خلال نماذجه الدفاعية المميزة، ليسقِطَ عليه تخيُّلاته [فنطازياته]المميَّزة، ويحوِّل التجربة إلى شكل مقبول اجتماعياً، لينتج بذلك ماسندعوه تأويلا. وعلى أية حال، فان تأسيس التأويل على شىء موجود فعلاً " فى " النص مسألة يرفض هولاند الإجابة عنها مباشرة، بيدَ أن لغته توحى - بثبات - باعتقاده بأن الإجابة هى (نعم، إلى حد ما). ويتحدث هولاند، فى مستهل مقالته، عن قراء، " يستكملون *replenshing* " نصاً معيناً من خلال إضافات *additions* متنوعة لامتناهية من الذات على الموضوع، وهذا يدل ضمناً على أن المعنى النصى هو توليف لما يُسقطه القراءُ على نص ما من جهة، ولما تعنيه الكلمات فعلا من جهة أخرى. ويصف، لاحقاً، نظريته الأبستيمولوجية - فى مقابل الثنائية الديكارتية - بأنها نظرية تتصور التجربة، " تضم وتمزج ذاتاً بأخرى " فهو يكتب عن قراء " يلائمون " نماذجهم المتكيفة لنص ما، وعن *القارئ الذى* " يشكِّل *مضامين العمل التى يقدمها* له ". وتدلُّ هذه الصياغات ضمناً على أن معطيات النص موجودة قبل دخول فاعلية القارئ التأويلية وباستقلال عنها، وأن القارئ يتشرَّب، بطريقة أو بأخرى، هذه المعطيات، ويشيدها بفكره الخاص. بيدَ أن الكيفية التى تتشكل فيها هذه السمات الموضوعية

للقـارئ هي، في المقام الأول ليـست مسـألةً يقدر هولاند على حلّها، ولا هو معنى بها. وهو على يقين من أن " التأويل وظيفة الهوية ". ويستنتج أنه مادامت جميع تفسيرات العالم، بما فيها التفسيرات العلمية، هي تأويلات للعالم، ومادام كل تأويل هو فعل إنساني، فيجب أن تنصبَّ دراسة علم السلوك الإنساني (التحليل النفسي) على أساس المعرفة الإنسانية بأسرها ؛ إذ سيمكننا ذلك من إدراك موضوعات *themes* الهوية التي تشكّل جميع تعبيرات المعرفة التي تدور حول العالم. وإذا ما اعترض المرء على هذه المجادلة واصفا إياها بالحلقة المفرغة عن طريق التلميح إلى أن التحليل النفسي هو نفسه مجرد تأويل آخر، فسوف يرد هولاند بقوله إن هذا الاعتراض يعزِّز اعتقاده «بالخاصية الخلاقة والنسبية لتجربتنا بأسرها ".

إن هدف منهج هولاند كما يعبر عنه (مستعيناً بفرويد) هو أن ينمّي " القدرة على اختراق التنافر المرتبط بالحواجز التي تنشأ بين كل أنا مفردة وأخرى ". فالناقد يدمج هويته بهوية المؤلف طبقا لنماذجه المميّزة الخاصة في الاستجابة. وعلى الرغم من أن هولاند يُموضع المعنى، ابتداءً، في القارئ بدلا من النص، فإن نظريته تستبقي، مع ذلك، فكرة النص بوصفه " آخر ". فهي إن لم تفعل ذلك فلن تكون ثمة حواجز ينبغي اختراقها أو فواصل ينبغي ملؤها. وكيما يتجاوز هولاند ثنائية الذات/الموضوع يتعيّن عليه أن يبقيَ على المفاهيم التي تجعل هذه الثنائية قائمة. فإن كان على النقد أن يكون فعالية تحدُثُ عنها " مشاركة " و " امتزاج " بين هويتي المؤلف والقارئ، فينبغي على النص والذات المؤوِّلة أن يوجدا مستقلين أحدهما عن الآخر.

يتعين على هولاند أن يبقى على استقلالية المعنى النصي من أجل أن يحقق للنقد هدفه وهو: دمج الذات بذات أخرى. ويتميز موقف ديفد بليتش من موقف هولاند بإنكاره استقلالية المعنى النصي واستمرارية موضوعات الهوية الفردية. وفي حين يعلّق هولاند مشكلة الذات/الموضوع نهائياً، يركّز بليتش نظريته عليها، لأنه يرى الاستجابة الأدبية مسألة أبستيمولوجية أساساً. وانسجاماً مع هذا التركيز ينعت موقفه الذي طوره بالنقد " الذاتي ". وطبقا لبليتش يميز الأفراد البالغون كلياً بين ثلاثة أنواع من

الكيانات: الموضوعات والرموز والناس. وعلى وفق هذا الإطار تندرج الأعمال الأدبية فى مقولة الرموز التى هى موجودات ذهنية. ويكون النص موضوعاً عندما يكون له وجود مادى فقط، ويعتمد معنى النص على عملية الترميز التى تحدث فى ذهن القارئ. وهذا الترميز الابتدائى هو الذى يدعوه بليتش: " الاستجابة ". والمسعى الحثيث لفهم هذه الاستجابة، ومنحها تناسقا أو مرتكزاً، هو عملية إعادة ترميز يدعوها " التأويل ". والنص فى عمله لايكبح " الاستجابة " ولا " التأويل "، كما كان عليه عند هولاند. بيدَ أن التساؤل هنا يدور حول ما إذا كان هناك شىء آخر يقع خارج الذات المؤوِّلة يقوم بكبح الاستجابة والتأويل. ومن غير الواضح تماما - فى المقالة المتضمنة فى هذا الكتاب - الدرجة التى يرى بليتش إلى الذات بوصفها مصوغة عبر سياقها الاجتماعى. فعندما يقول، مثلا، " إن الاستجابة تكتسب معنىً فقط فى سياق جماعية محددة مسبقاً... توّاقة للمعرفة "، فإنه من الصعوبة أن ندرك فيما إذا كانت الاستجابة موجودة قبل المحددات الاجتماعية وباستقلال عنها،أم أنها دائما تعبير عن ذات تصوغها أنظمة المعقولية الجماعية. ولكنه، فى كتابه النقد الذاتى، يورّط نفسه فى هذه النقطة: فهو يرغب، أساساً، فى الاحتفاظ بفكرة ذات مستقلّة من أجل بلوغ إمكانية مبادرة إنسانية حرة. وعلى ذلك، فهو يقيم تمييزاً بين استجابة الفرد للأدب - التى هى استجابة ذاتية محضة، والعملية التى من خلالها تصبح استجابة الفرد على شكل معرفة، تلك العملية التى تحددها جماعية المؤوِّلين الذين ينتمى إليهم القارئ.

يُعرِّف بليتش المعرفة بأنها نتاج تفاوض *negotiation* بين أعضاء جماعية تأويلية، ونتاج قرار جمعى يدور حول ما يرغب فى معرفته، أكثر من كونها شيئاً مستقلاً فعلاً عن الأغراض الإنسانية. ويستنتج من هذا ما يأتى: " عندما لا تُعدُّ المعرفة معرفةً موضوعيةً فسوف يكون هدف المؤسسات التعليمية - بدءاً من دار الحضانة إلى الجامعة - هو تكوين المعرفة أكثر منه إيصالها... "، فهو يستبدل نموذج التدريس والتعليم بنموذج " المعرفة المتطورة "، ويضع محلّ فكرة إن التعليم فعالية يشترك فيها الوكلاء والزبائن (المعلمون والمتعلمون) فكرة أن التعليم بحث جماعى تشترك فيه كل الأطراف،

بشكل متساوٍ لتحديد ما يُعدُّ صحيحا. فهو يريد أن يتحمل مسؤولية إنتاج معرفة بعيداً عن مصادر السلطة التقليدية ـ أى النصوص والمعلمين والمؤسسات ـ ليضعها بين أيدى كل هؤلاء الذين ينهمكون فى طلبها. إن ما يميز بليتش عن غيره من النقاد فى هذا الكتاب هو إدراكه للنماذج التى يمكن لنظرية فى القراءة أن تتضمنها عن طريق استجابة الدارسين للأدب، وعن طريق إجراءات الصف الدراسى، وعن طريق إقرار التأويلات.

يلعب تعبير " جماعة المؤوِّلين " أو " الجماعة التأويلية " دوراً مركزياً فى أكثر نظريات القراءة الحديثة التى قدمها بليتش وفش وكلر ووالتر ميشيلز. ويُعدُّ فش أول من طوَّر هذا التعبير فى مقالته (تأويل قصائد ملتون فى طبعتها المنقحة والمزيدة)، وهذا التعبير هو إيجاز للفكرة القائلة: ما دامت أنظمة العلامة كلها هى بناءات اجتماعية يتمثلها الأفراد وأحكامه هى وظيفة للافتراضات التى تتقاسمها المجموعة التى ينتمى إليها. ويستخدم بليتش ـ انسجاماً مع رغبته فى صيانة حرية البداهة الفردية ـ هذا التعبير بمعنى مختلف. فهو لايشير به إلى استراتيجيات الإدراكية التى تعمل من خلال الافراد، وإنما يشير به إلى عملية معالجة واعية تحدث ضمن إطار حيث يمكن فيه منح الموافقة الإجماعية على ماهو واقعى أو الامتناع عن ذلك. وعلى ذلك، فإن موقف بليتش أكثر محافظة من موقف فش، ولكونه يستبقى فكرة ذات مستقلة، فانه يستبقى نموذج الواقعية فى ثنائية الذات ـ الموضوع. وعلى أية حال، يزعزع فش فى مقالته تأويل قصائد ملتون هذا التمييز تماماً من خلال النتائج التى يبدو، للوهلة الأولى، أنها تدمِّر أسس النقد والتعليم أيضاً.

يبدأ فش فى مقالته هذه بتلخيص الموقف الذى اتخذه فى مقالته السابقة " الأدب فى القارئ " تمهيداً لدحضه. فهو يحاول أن يبرهن على أن المرء لا يستطيع أن يحدد ما يعنيه بيت شعرى صعب عن طريق رؤية أىٍّ من قراءتين متقابلتين تماما هى التى تقوم بفعل جديد فى تنظيم المعطيات النصية " فغالبا ما يكون الدليل قوياً لكلتا القراءتين على حدٍّ سواء " ، بل يتعين على المرء، بالأحرى، أن يراعى تجربة القارئ

للبيت عندما يواجهه فى تتابع القصيدة الزمنى. فعندما يبدو البيت غامضاً ـ ليعنى شيئين مختلفين فى الآن نفسه ـ فإن معناه ليس (أ) ولا (ب)، بل يتعين على المرء، فى الحقيقة، أن يحدد لنفسه وبنفسه ما هو المعنى. وبكلمات أخر، يتعين عليه أن يحدد المعنى بتعبيرات تجريبية. فالمعنى هو ما يحدث للقارئ عندما يعالج النص، وليس شيئا ناجزاً فى المكان الملائم قبل أن يجربه القارئ.

لقد كانت تجربة القارئ توصف، عندما شرع فش بهذا النقاش سنة *1970* وفى الجزء الأول من مقالته تأويل قصائد ملتون ـ بأنها استجابة لمقاصد المؤلف التى تجسدها سمات النص الشكلية. وعلى الرغم من أن موضع المعنى قد أُبقيَ فى ذهن القارئ وليس بين صفحات الكتاب، فقد افترض أن الحوادث الذهنية التى كوّنت المعنى الأدبى إنْ هى إلاّ تأثيرات لخصائص مميزة للنص، لا سيما نهايات الأبيات. وفى الجزء الثانى من مقالته تأويل قصائد ملتون،تختفى هذه الخصائص المميزة، إذ لا يُنظر إليها بوصفها خصائص تلقائية، وليس ثمة " قراءة " بالمعنى التقليدى، فالنصوص لا يقرأها القراء، وإنما يكتبونها ما دامت سمات النص الشكلية ومقاصد المؤلف التى تتعهد تلك السمات بتمثيلها، وستراتيجيات القارئ التأويلية، متوافقة على نحو متبادل كما تقرر المناقشة ذلك الآن.

وعندما يراجع المرء تجربته بوصفه قارئاً، فإن الشكل الذى تتخذه هذه التجربة سيكون نتيجة لمجموعة معينة من المقولات الإدراكية، والمقولات لا تعكس العالم (أو الكلمات التى على الصفحة) إنما تكوّنه. فوصف سمات عمل أدبى ـ أو لنقل، مثلاً، عمل مكتوب على طريقة البحر الإيامبى *Iambic*، أو ذات أكثرية من الأفعال المبنية للمعلوم ـ يعنى أن نفرض عليه تأويلاً معيناً. ولذلك فان أية سمات يمكن أن يشير اليها المرء بأنها أحدثت هذه الاستجابة أو تلك هى نفسها نتاج لإطار تأويلى معين، وهو إطار يخلق المعطيات والاستجابة، ويولّد العمل من القاع إذا جاز لنا التعبير.

إن هجوم فش على استقلالية المعنى النصى لا يجهز على دعاوى الموقف الوضعى الشكلانى فقط، الذى كان موضع الهجوم أصلاً، بل يجهز أيضا على دعاوى

الفرع الذى ينتمى إليه فش فى نقد إستجابة القارئ، ومعه أيضا الأساس النظرى لمعظم عمل النقد الموجّه الى القارئ. والسؤال الذى يطرحه فى نهاية مقالته هو: إذا لم يكن للنصوص خصائص مميزة، إذن لأىّ شىء تكون استجابة القارئ ؟ أو كما يعبر عنه هو: ما الذى يؤوِّله التأويل ؟ وعلى أية حال، فإن هذا السؤال يتجاهل قوة المجادلة التى تكوّنت نتيجة فصل الإستجابة عن موضوعها، وفصل التأويل عمّا يؤوّله. وكما يشير فش نفسه، فإن عاداتنا الإدراكية آلية إلى حد بعيد، إذ إن ما كنّا نعدّه وقائع عجماوات، إنما هو ثمرة المواضعات التأويلية. والنص يتلاشى ولكن لا بمعنى أننا لا نعود ندركه، فالقصائد ستظل محتفظة بنهايات أبياتها، وبنماذج الجناس، وستظل هناك معطيات للتأويل، بيد أن هذه المعطيات هى ذاتها نتاجات للتأويل وليست ذات مكانة موضوعية. إن الموقف الذى يدافع عنه فش، فى هذا المقال، رغم أنه موقف يلغى إمكانية النقد الأدبى وذلك بجعل النص يتلاشى، إلاّ أنه فى الحقيقة، يتيح للنقد أن يمضى على ماكان عليه من قبل، ولكن مع فارق واحد: هو إنه بدلاً من الزعم أن تأويلات المرء للأدب هى استجابة لما عناه المؤلف، أو استجابة لما هو موجود على الصفحة، يتعيّن عليه أن يعترف بأن هذه التأويلات إنما هى نتيجة للاستراتيجيات التى يمتلكها المرء. ويكتب فش:

إن الاختيار هو، فى الواقع، اختيار بين تأويل معترف به بحد ذاته وتأويل يعى نفسه على الأقل. إن هذا الوعى هو الذى أزعمه لنفسى، على الرغم من أننى بعملى هذا يجب أن أتخلى عن الدعاوى المتكونة ضمناً فى الجزء الأول من هذه المقالة. فأنا أحاول هناك البرهنة على أن نموذجاً رديئاً (لكونه مكانياً) قد كبح ما كان يحدث فعلاً، ولكن فكرة (يحدث فعلاً) هى ـ من خلال مبادئى المعلنة ـ فكرة تأويلية إلى أبعد حد.

ومن أجل توضيح سبب تفضيله هذه النظرية على الموقف الشكلانى يستعين فش، بالطريقة نفسها، بالقيم الأخلاقية. فهو يعتقد، مثل كلر، إن التخلى عن دعوى الموضوعية (أى التخلى عن الدعوى القائلة بأن المرء يعرف الحقيقة) هو موقف أصيل، لأنه لا يتظاهر بمعرفة ماليس بمتناول اليد فعلاً. وفى هذا الإحتكام إلى الأصالة يكمن

احتكام إلى التواضع (فهو يقول: أعترف بتواضع بحدود خطابى الخاص)، واحتكام إلى فكرة التطور الذاتى. ويبين فش ـ من خلال تسليمه بأن تحليله التجريبى الخاص للأدب هو مجرد تحليل تأويلى إلى أبعد حد ـ إنه قابل للتغير، ومستعد للتعلم، وإنه ليس حبيس افتراضات جامدة لاتتغير.

تقتضى دعاوى فش الاخلاقية ذاتاً حرةً ومستقلةً ومسؤولةً عن اختياراتها الخاصة، بيد أن هذه الذات التى تفرضها نظريته هى ذاتٌ تتشكل من مقولاتها التأويلية الخاصة، وهى مقولات عامة يتقاسمها الجميع. وفى حالة كهذه فإن الذات ـ بوصفها كياناً مستقلاً ـ تتلاشى أو حسب تعبير كلر " تتكمش وظائفها من خلال تشكيلة من أنظمة شخصية تعمل من خلالها ". إن كلاً من فش وكلر يؤيدان، صراحة، فى نظريتيهما عن القراءة هذا الوصف الثانى للذات رغم أن استعانتهما بالقيمة الأخلاقية يبدو أنها تُعزى إلى الوصف الأول. وهكذا فإن الحجج الدامغة التى يقدمها النقاد ضد موضوعية النص تُفضى بطبيعة الذات المؤولة إلى أن تصبح مسألةً إشكاليةً. وبقدر ما يعرّف المعنى بوصفه وظيفةً لوعى القارئ تصبح قوى هذا الوعى وحدوده موضوعاً لمجادلة نقدية. وهذا هو موضوع المقالات الاخيرة المتضمنة فى هذا الكتاب.

يعلن والتر ميشيلز ***Walter Michaels*** فى مقالته " ذات المؤول ***The Interpreter's Self*** " أن لمواقف الشكلانية الأميركية ومواقف مابعد البنيوية الفرنسية تجاه الذات أساساً مشتركاً لم تعترف به البرجماتية الأميركية. ويلاحظ ميشيلز، فى تعليق له على مناقشة حديثة جرت بين هيليس ميلر ***Hillis Miller*** وماير أبرامز ***Meyer Abrams*** حول ما إذا كانت للنصوص معانٍ محددة، يلاحظ أن الرغبة فى الإبقاء على الموضوعية النصية تمتد جذورها فى الموقف الاميركى القديم من " الخوف من النزعة الذاتية، ومن ذات المؤول الفردية ". وينجم هذا الخوف من فكرة مفادها " إذا لم تكن هناك معان محددة فإن حرية المؤول سوف تفعل بالنص أى شىء تريده ". فالناس سوف " يشعرون بالحرية فى فرض تأويلاتهم الذاتية على النصوص "، وهو موقف يختلق " استهزاءً أناوياً للنقد الأدبى وفى أسوأ الأحوال يجيز الشكية الأخلاقية المتطرفة والهدامة ".

ويجادل ميشيلز فى أن هذا الخوف من ذات فوضوية يعكسه، وكذلك يتحاشاه، البرجماتيون الأميركيون لاسيما جوشيا رويس *Josiah Royce* وتشارلز سندرس بيرس *C. S. Peirce*. إذ يؤكد هجوم بيرس على المفهوم الديكارتى للذات على أن الذات ليست أساسية، وليست بديهية بصورة واضحة، وغير مستقلة أو حرة، إنما هى تُدرك كأى شىء آخر، عن طريق الإستنتاج. ومادامت أفكارنا كلها، طبقاً لبيرس، علامات (إذ يصعب إثبات أن الفكر يسبق العلامات) فإن الطريقة الوحيدة التى نستطيع أن نعرف بها الذات هى كونها علامة. وعن طريق نقل نظرية بيرس إلى مصطلحات التفكيك يقرر ميشيلز " أن الذات، بالنسبة لبيرس، هى نص شأنها شأن العمل " أى " أنها تتجسد فى سياق: جماعية تأويلية أو نظام علامات ". وبهذه الطريقة، يبين ميشيلز أنه مادامت الذات تأويلاً وكذلك مؤوِّلاً، فإنها ليست حرةً جذرياً لكى تفرض، كما يقول أبرامز، معانيها الخاصة على النصوص بأسرها.

ولنبذ نموذج الديكارتية الجديدة عن القارئ المستقل المواجه لنص مستقل، يقدم ميشيلز الذات بوصفها وظيفة لستراتيجيتها التأويلية. والخطأ الوحيد الذى يمكن أن يقترفه القارئ هو، طبقا لهذا النموذج، أن يتخيل أنه حرٌ فى فرض اختلاقاته الذاتية على النص. إن التخوف من أن التأويلات - دون ان يكون هناك معنى محدد - يمكن أن تنشأ جزافاً وكذلك حال المؤولين أيضا، إنما هو تخوّف قد أحبطه تصور ميشيلز لذات مُشكَّلة ومقيَّدة بمعايير فى الإدراك والحكم يشترك فيها الجميع. وطبقاً لنظريته، فإن الذات التى تبنى معانيها الخاصة بفاعلية وحرية هى بالضبط كالوهم الذى يتصور النصَ مشتملاً على معانٍ مستقلة عن عادات القارئ الإدراكية. وهكذا فإن الموقف الذى يظهر أنه يحرِّر القارئ مرة وإلى الأبد من هيمنة النص تماماً إنما هو، فى الحقيقة، موقف يموضع القارئ - عبر تصوره للذات كنص آخر - تحت تقييدات أعظم من تقييدات أية نظرية أخرى.

وعلى أية حال، فإنه من الخطأ أن نتحدث عن القارئ بوصفه حراً أو غير حرٍ فى سياق هذا الموقف. إذ تفترض فكرة الحرية مسبقاً أن توجد ذوات الأفراد بمعزل عن

واقع خارجى يقيِّدها أو يتركها متحررة من أى قيد. بيد أن التقابل بين الذات والعالم الذى تقوم على أساسه فكرة الحرية (و الحتمية) قد تمَّ إقصاؤه من طرف مفهوم الذات التى تشكِّلها الشفرات التأويلية: تلك الشفرات التى تحددها وتحدد العالم بصورة متزامنة. ومادامت معتقداتنا، التى لانختارها، تحدد ما نختاره، فإن فكرة ذات لها الحرية فى الإختيار هى فكرة سوف تتبدد، ومعها تتبدد سلسلة كاملة من المجادلات الأخلاقية التى يمكن أن تُفتعل لمصلحة نظرية نقدية معينة. وليس ثمة ميزة فى تصديق المؤول الذى يعترف بالطبيعة الإشتراطية لافتراضاته الخاصة عن الأصالة او التواضع او الإستعداد للتطور إذا ما كانت حرية الاختيار - التى تفترضها هذه الفضائل مسبقاً - غيرممكنة. وفى عالم لا يكون فيه الاختيار الحر مسألةً ذات معنى، فإن مشكلات المسؤولية الأخلاقية ينبغى أن تتخذ شكلاً آخر أو أن تختفى من المشهد تماماً.

وعند نقطة التمفصل هذه، يقرر النقاد الذين يجادلهم ميشيلز أن مخاوفهم الأسوأ من " الشكية الأخلاقية *moral scepticism*" متضمنة فى موقفه الذى تمّ تأكيده. بيد أن شرط الفوضى الأخلاقية الذى كان موضوع هذه المخاوف لا يظهر للعيان، وبدلاً من ذلك، فإن الشيء الذى يؤكد عليه فش وميشيلز، على نحو متباين، هو إنه بغضٍّ النظر عن عدم وجود قيم يمكن للمرء أن يستعين بها وعدم وجود معيار للحكم على ما هو خيّر أو حق، فإنه ما من لحظة لا نكون فى قبضة نظام معين من القيم، وليس ثمة عبارة نكوِّنها لاتكون مشحونةً بقيمة ما. وكلاهما ينكران إمكانية وصف محايد أو قيم مطلقة، أو بكلمات أخر، ينكران إمكانية وجود عبارات بمعزل عن بنية المصالح البشرية.

إن التأكيد على أن الخطاب برمته " مثير للانتباه " هو تأكيد يعادل إعادة إقحام الأدب فى تيار الخطاب الإعتيادى الذى أبعدته الشكلانية عنه. لقد اعترض النقاد الجدد على خلط القصيدة بنتائجها كيما يفصلوا الأدب عن أنواع الخطاب الأخرى، ويمنحوا إجراءات النقد أساساً موضوعياً. ويرفض نقاد استجابة القارئ المتأخرون أن يكون للنقد أساس موضوعى؛ لأنهم ينكرون وجود نصوص موضوعية، وفى الحقيقة، فإنهم ينكرون إمكانية الموضوعية تماماً. وبإعادة موضعة المعنى فى ذات القارئ، ومن ثمّ فى

الاستراتيجيات التى تشكّلها، إنما هم يقررون أن المعنى هو نتيجة لكينونته فى موقع معين فى العالم. والنتيجة المتمخضة عن هذه الثورة الأبستيمولوجية هى إعادة تسييس الأدب والنقد الأدبى. فعندما يكون الخطاب مسؤولاً عن الواقع، وليس مجرد انعكاس له، فإن خطاب الواقع يحول دون اختلاق أى اختلاف.

إن هذه النظرة إلى اللغة كونها شكلاً من أشكال السلطة هى نظرة ليست منقطعة الشبه بنظرة البلاغيين الإغريق الذين اعتقدوا بأن الكلام " أمير عظيم " قادر على تحويل التجربة الإنسانية. فكلا النظرتين إلى اللغة تعيدان إلى الأدب ما أنكره عليه ـ لصالح الأدب نفسه ـ منظرو الأدب منذ منتصف القرن الثامن عشر وهو: القدرة على التأثير فى السلوك الإنسانى بطريقة مباشرة وعملية. ولقد تمّ الإعتقاد، من أجل أن ينجز الأدب وظيفته بوصفه عاملاً حضارياً، بأنه من الضرورى وضعه بمعزل عن المجالات الآلية والعملية للحياة الإنسانية. إن هذا الإنفصام التام بين الأدب والسياسة ـ الذى وُضع أخيراً مع مجىء الشكلانية ـ غيّر جذرياً تعريف ما كانت عليه، أو ما يمكن أن تكون عليه، الإستجابة الأدبية. والأهمية البارزة التى ينطوى عليها ذلك التعريف فى عمل نقاد استجابة القارئ المعاصرين وعلاقته المنحرفة عن النظرة التقليدية للاستجابة الأدبية، هى موضوع المقالة الأخيرة من هذا الكتاب.

الملاحظات

١) تمثّل مقالات هذا الكتاب المواقف الرئيسة التى يتبنّاها النقاد المعاصرون الذين كتبوا عن نقد استجابة القارئ للأدب. ولغرض تحقيق الانسجام استثنيتُ الأعمال التى لا توضح الخط الرئيسى للتطور النظرى فى هذا الحقل رغم أهميتها. إن ثبت المراجع(*) فى آخر الكتاب سوف يردم الفجوة التى تمخضت، حتماً، عن أسس اختياراتى ، بيد أننى أودّ أن أنوّه ببعض الأمور التى تبدو لى مهمة جداً.

تستحق لويزا روزنبلات أن تعدّ الأولى من بين الجيل الحالى الذى التزم بالوصف التجريبى لأساليب ردود أفعال القراء تجاه القصيدة من حيث هى المسؤولة عن أىّ تأويل لهذه القصيدة أو تلك. فعملها وعمل والتر سلاتوف بعد ذلك، أثار المسائل المركزية للمناقشات التى ظهرت بعدئذ.

وإلى جانب النماذج الموجودة فى هذا الكتاب، ثمة كتب ومقالات تشترك معها بالتوجّه نفسه. فالفقرات المقتبسة من بلاغة الرواية لواين بوث تتلاقى ومقالة والكر جبسون عن القارئ الصورى، وتعد مقالة بيتر رابينوفتز أربعة مستويات للجمهور مقالة مكملة لمقالة جيرالد برنس. أما عمل جورج ديلون معالجة اللغة وقراءة الأدب وعمل يوجين كنتجن فى الأسلوبية، فهما يتخذان ـ باتجاهين مختلفين ـ من مسألة استجابة القارئ للظاهرة اللسانية، التى يتناولها هنا ميشيل ريفاتير وستانلى فش، مسلكاً لهما. ومقالة ميورى شفارتز *Where Is Literature* تتمِّم، على نحو جوهرى، عمل نورمان هولاند وديفيد بليتش ذا التوجّه التحليل نفسى . والشئ الأكثر بروزاً هو التسارع المتزايد فى نتاج النقاد الذين مارسوا جماليات التلقى ـ لا سيما هانز روبرت ياوس ـ التى تمثل تطويراً أساسياً للعمل النظرى الذى ابتدأه فولفغانغ آيزر.

(*) ولم ندرج هذا الثبت فى ترجمتنا لاعتقادنا بعدم فائدته للقارئ العربى لاسيما أن جميع المقالات والكتب المذكورة غير مترجمة إلى العربية على الأغلب . (المترجمان) .

كما أن هناك مقالات وأعمالاً أخرى أغفلناها تقف خلف المقالات المتضمنة هنا. فنظريات رومان إنغاردن تؤسس لنظريات فولفغانغ آيزر في كل نقطة تقريباً. أما مشروع ما بعد البنيوية الفرنسية، لا سيما عمل رولان بارت وجاك دريدا اللذين من دونهما كان من الصعوبة أن يكون نقد القارئ بالشكل الذى هو عليه الآن، يعد مشروعاً أساسيا لمقالات ستانلى فش وجوناثان كلر ووالتر ميشيلز رغم أن لهذه النماذج المهمة خصوصيتها.

كما استثنيت عدداً من المقالات الممتازة لأنها تبتعد، لأسباب عديدة، عن أغراض هذا الكتاب. ومن هذه المقالات البارزة مقالة دى. دبليو. هاردنج التى تقارن قراءة الأدب باستراق السمع من الثرثار، ومقالة والتر أونج *Walter Ong* التى تناقش المتلقين من وجهة نظر الكاتب، ومقالة جيمس ف. روس *James F. Ross* التى هى عرض شامل للمحاولات التى تحدد السمات الأساسية لفعالية القراءة، ومقالة ستيفن بوث *Stephen Booth* بعنوان حول قيمة هاملت التى ينبغى التنويه بها على الرغم من أنها تقع خارج حدود كتاب يعنى بالنظرية الأدبية، لأنها توضح، بألمعية كبيرة، ما الذى يستطيع قارئ معين أن يقدمه للنص من تكملة خلال هذا المنظور.

وما دامت أية قائمة من الاستثناءات هى قائمة لامتناهية، فإننى أحيل القارئ على المقالات المتضمنة فى هذا الكتاب، تلك المقالات التى اختيرت بشكل يمكن أن نتوفر من خلالها ـ على نحو متنامٍ ـ على إطار تصوّرى لكمٍّ منظّم أبداً من العمل الموجّه إلى القارئ.

من السائد، الآن، فى قاعات الدراسة وفى النقد أيضاً، التمييز، بدقة، بين مؤلف عمل الفن الأدبى والمتكلم المتخيل ضمن عمل الفن. ويتفق أغلب المدرسين على أن المواقف التى يعبر عنها " العاشق " فى سونيتة الحب لاتختلط، على نحو بسيط، بأية مواقف ربما يبديها، أو لايبديها، شاعر السونيتة نفسه فى الحياة الواقعية. إن التقنيات التاريخية ملائمة لوصف شاعر السونيتة، بيد أن العناية الأخيرة لمدرسى الأدب ينبغى أن تكون بالمتكلم، ذلك الصوت أو القناع الذى يتصل من خلاله شخص ما (الذى ربما ندعوه أيضا " الشاعر ") بنا. إنه هذا المتكلم الذى هو " حقيقى " بمعنى أكثر فائدة لدراسة الأدب،لأن المتكلم يكوِّن اللغة وحده، وأن ذاته الكاملة تتوقف على الصفحة التى أمامنا على نحو جلى.

وعلى نحو وثيق الصلة بالتمييز بين المؤلف والمتكلم، ينبغى تكوين تمييز آخر أقل ألفة يعنى بالقارئ ، لأنه إذا ما عُدَّ " المؤلف الحقيقى "، ولدرجة كبيرة، مرتبكاً ومكتَنَفاً بالأسرار، ومفقوداً فى التاريخ، يبدو من الصحيح، وبدرجة متساوية، أن القارئ مفقود فى التاريخ الراهن، وليس أقل اكتنافا بالأسرار، وأحيانا غير مهمٍّ. والحقيقة هى أنه فى كل مرة تفتح فيها صفحات عيِّنة أخرى من الكتابة، فإننا نشرع بمغامرة جديدة نصبح فيها أشخاصاً جدداً، أشخاصا مهيمَناً عليهم وممكنا تحديدهم، وبعيدين عن الذات المشوشة فى الحياة اليومية، كالعاشق فى السونيتة. فاللغة تخلقنا من جديد طبقاً لدرجة حساسيتنا الأدبية. نحن نفترض، لغرض التجربة، مجموعة من المواقف والوسائل التى تطالبنا اللغة بافتراضها، وإذا لم نستطع افتراضها، فإننا نطرح الكتاب جانباً.

إذن، إننى أجادل فى أن ثمة قارئيْن متميزين فى كل تجربة أدبية. أولاً، ثمة

شخص " حقيقي " يسند الكتاب المفتوح إلى ركبتيه المتصالبتين، وهو شخصية معقدة ولا يمكن وصفها في الأساس شأنه شأن شخصية أيٍّ شاعر راحل. ثانياً، ثمة قارئ متخيَّل سأدعوه " القارئ الصورى *Mock Reader*" الذي يرتدي قناعَه وزيَّه الشخص كيما يختبر اللغة. فالقارئ الصوري هو قارئ صنعي، ومهيمَن عليه، ومبسَّط، ومستخلَص من فوضى الإحساس اليومي.

وعلى الأرجح، يمكن أن يكون القارئ الصوري متعيناً بوضوح أكبر في الأجناس الأدبية الفرعية المستخدمة ببساطة للإقناع مثل الإعلان والدعاية تماماً. إننا نقاوم تملّقات الكاتب المقلّد بقدر ما نرفض أن نصبح قراءً صوريين تدعونا لغته إلى أن نصبح كذلك. إن إدراك تباين صارخ بين أنفسنا كقراء صوريين وكأشخاص حقيقيين نتحرك في عالم حقيقي، هو العملية التي نحتفظ بوعينا بها. هل يجمع شعرك المستعارُ العُثَّ ؟ سَلْ صانعَ الشعرِ المستعار، ونحن نجيب، " بالتأكيد لا، فشعري هو شعري الخاص. وأنت لاتتحدث إليّ، أيها الفتى الكبير، فأنا حكيم بالنسبة إليك "، وبطبيعة الحال، لسنا حكماء دائماً.

تأمّلْ القارئ الصوري على نحو سطحي، وفي حالة قليلة الغموض، تأمّلْ الفقرة الاستهلالية الآتية من مراجعة كتاب مجموعة حديثة لمالكولم كاولي، " منتخبات هاوثورن ":

إن تمزّقنا الذاتي الواهي، وثقافتنا المتقطعة يقدمان، آلياً، مثل هذه التعاونات العسيرة، مثل هذا التعاون بين السيد كاولي - الكاتب الجاد والمثقف ذائع الصيت، والحساس على نحو غريب - وصناعة النشر مع تصورها " للمنتخبات ". ويبدو أن لهاوثورن، الذي نعرفه، مثل هذا السقوط الشديد بين المواقع غير المأمونة أو الرواسم (كليشهات) فيظهر، تقريبا، وكأنه طائش ومحطم كما أننا ... ".

إن الفرضيات المخفية، أكثر مما هي ظاهرة، في هذه القطعة، يمكن أن يُكشف عنها بسهولة شديدة. إن محادثة فطنة ومتجانسة تنتقل جيئةً وذهاباً هنا، ودائماً، بين المتكلم والقارئ الصوري، هي محادثة تمتد، جزئياً، إلى شيء ما شبيهٍ بما تصفه الفقرة الآتية:

" أنت وأنا، فى تمرّد شجاع ضد وحشية ثقافة التجارة، يمكننا أن نرى ماهو هذا الكتاب طبعاً: إنه " تعاون عسير " وتشويه لسمعة هاوثورن الطيب الذى نعرفه أنا وأنت ونحبه. ولسنا راغبين، وهل لنا، فى أن نكون (كتّاباً) فحسب، وكيف يفكر أناس آخرون حمقى فى أن الصناعة وحدها كافية. أنت وأنا قادران على أن نحوّل، بسرعة، (الحسّاس على نحو غريب) إلى ما يصف الحالة حرفياً، رغم أننا كنا مهذبين جداً لنقول ذلك: أى أن كاولى شخص ضعيف، لاشىء (غريب) فى هذا، أنت وأنا نعرف ما يسير على ما يرام ".

من المدهش ملاحظة كيف أن المتكلم يطوّق بذراعيه، على نحوسريع، القارئ الصورى فى نهاية الفقرة التى اقتبستها، مثلما يجرب رفيقان طيشهما المشترك فى الطبيعة المرعبة لهذا الكتاب. وتذكّر أن القارئ الحقيقى لم يكن،على الأرجح، قد رأى الكتاب بعد ، ومن المحتمل إنه لن يراه اذا ما اتخذ شخصية قارئه الصورى الخاص على نحو كافٍ وجدّىّ.

إن فقرة استهلالية من مراجعة كتاب آخر تتطلب منّا أن نتخذ شخصية أخرى:

" لم أكن أتجنب الكتب الأولى لسلسلة باسكويه، تاريخ النسل المتعدد لعائلة فرنسية لجورج دوهاميل، ولكن بعد قراءة رواية سوزان وجوزيف لهولت، الرواية ذات المجلدين التى تختتم السلسلة، لم أستطع أن أرى أىّ سبب قوى لتحدّى الرأى السائد حول م. دوهاميل. فهو كاتب جيد تماما كما ادعى معجبوه مثل كيت أوبرين وسين أوفاولين، وهو يتعامل مع مناهج سردية متفوّقة وحقائق معروفة،وهو يستبعد تلك الرواية التى يمكن تمييزها بديهيا كونها قصة... ".

ومرة أخرى، ثمة قسم من حوار ما بين السطور، بين المتكلم والقارئ الصورى يمكن أن يوضّح كما يأتى:

" أنت وأنا شخصا الدعة والاستمتاع، ولكننا غير مولعين بهما، فنحن لاندعى الأفكار العظيمة، ونحن (لانستطيع أن نرى أى سبب لتحدى الرأى السائد) (وسوف

تصفح عن عبارتي العرضية المألوفة) لأنها سائدة فحسب، نحن نفضل الراحة رغم ذلك، ولن نأسف على الأشياء التي لم نتجنبها. ومن جهة أخرى، نحن نميز القدرة والموهبة عندما نراهما، وسنصغي، بالتأكيد، إلى أى شيء يقوله كيت أوبرين وسين أوفاولين، ورغم ذلك، فنحن متنوران بما فيه الكفاية لأن ندرك ان قصة ما *A Story* (سوف تتفهم كتابتي لـ *Story*) لاتتحقق بذاتها في هذا العصر المعقد، وعلى الرغم من ذلك، فالمناهج المتفوّقة والحقائق المعروفة، هي مع ذلك، مناهج متفوّقة وحقائق معروفة...".

ومن الجدير بالذكر، هنا ومرة أخرى، توضيح أن قراءً ناجحين عديدين لهذه الفقرة، وربما لأغلبها، لم يسمعوا عن كيت أوبرين أو سين أوفاولين. ومن الممكن تخيُّل قارئ يقول " لم أسمع عن كيت أوبرين، وهذه المراجعة غير موجهة إلى أمثالي، فأنا، «أقرأ شيئاً آخر ". بيد أن استجابة أكثر معقوليةً ستكون، كما أعتقد، على هذا النحو: حقاً إنني لم أسمع عن كيت أوبرين، ولكن في منزلتي كقارئ صوري، فإنني أتظاهر بأنني سمعت عنها، ورغم ذلك، فمن الواضح أنني سأفكر فيها إلى حد كبير إذا ما كنت قد سمعت عنها ".

سيكون من المفاجيء ألاّ أحد يعلم أنّ القطعة الأولى مستلة من إصدار حديث لمجلة (*Partisan Review*)، وأن القطعة الثانية مستلة من مجلة (*New Yorker*)، وقد يكون من المناسب القول إن القراء الصوريين الذين يخاطبهم هؤلاء المتكلمون يمثلون الجمهور المثالي لكلتا الدوريتيين. وعلى أية حال، يبدو من الواضح أن عمل محررٍ ما هو، بشكل واسع، تحديد القارئ الصوري لمجلته، وإن " سياسة " تحرير مجلة هي قرار إسناد دور أو أدوار يتخيل زبائن المجلة أنهم يؤدونها. وعلاوة على ذلك، إن شخصاً ما يتفحص الركائز التي تستند اليها مجلة ما، فإنه يُعنى بالسؤال الضروري الآتي: مَنْ ذلك الشخص الذي أزعم، اليوم، أنني هو ؟

يُعدّ القارئ الصوري في هذه المقالة، من بين انجازاته المؤثرة العديدة، إنجاز المشاركة الفذة في أزمان مختلفة بوصفه قارئاً صورياً لكلتا الدوريتين ***New Yorker Partisan*** .

من الواضح أن الأدب الخيالى، أيضاً، يقتضى مطالبَ مشابهة من قرائه. ثمة اختلاف كبير بين كتاب وآخر فى ناحية السهولة والخصوصية اللتين يمكن للمرء عَبرهما أن يصف القارئ الصورى، ولكنه ماثل دائماً، وأحياناً يكون واضحاً جداً، ومحدداً بدقة فى ما يتعلق بتقديم تحديدات دقيقة حول الجمهور. إن *القارئ الصورى* فى الفقرات الاستهلالية من غاتسبى العظيم *The Great Gatsby*، مثلاً، هو شخص محدد ضمن حدود صارمة تماماً فى الزمان والمكان:

فى سنوات صباى الغض، أسدى لى أبى نصيحةً ما زالت تقرع ذهنى. قال لى أبى " كلما شعرت بالرغبة فى انتقاد أحد، فحسبك أن تتذكر أن المزايا التى أُتيحت لك لم تتح لكل الناس ". لم يقل أبى أكثر من هذا، لكننى أدركت أنه يعنى أكثر من هذا. فقد كنت وأبى متفاهمين بشكل غير اعتيادى وبطريقة متحفظة، وفيما بعد أصبحت أميل إلى التحفظ فى أحكامى، وهى عادة كشفت لى كثيراً من الطبائع الغريبة، كما أوقعتنى ضحية لكثير من ثِقال الظل المتمرسين ، فالذهن غير الطبيعى سريع فى اكتشاف هذه الصفة والارتباط بها حالما تبدو لدى شخص طبيعى، وهكذا اتُّهمت ظلما فى الكلية *in college* بأننى سياسى، اذ كنت مطلعا على الاحزان الخفية لأناس مغمورين نافرين. ولم أكن أسعى وراء غالبية هذه المكاشفات، بل كثيراً ماتصنعت النوم، أو الانشغال، أو الاستخفاف العدائى، حين كانت تكشف لى امارة لايخطئها الظن ان ثمة مصارحة قلبية تهتز فى الافق...".

هنا، لايتعين على القارئ الصورى أن يتلقى برحابةٍ فحسب سلسلة " الدعابات " التى تشكلها بعض القرانات الشاذة - سنوات صباى الغض، كثير من ثِقال الظل - بل يتعين عليه، كذلك، أن يُسرعَ فى المشاركة فى المواقف، وأن يفترض تجارب المتكلم. فعلى سبيل المثال، فإن المتكلم، بالتعبير الصريح، والقارئ الصورى، بالاستنتاج، يقصدان كلية معينة، لاحِظ كيف يظهر تعبير " *"in college* قواعدياً - بوصفه شبه جملة تابعة ضمن عبارة تعزز الطابع العرضى والمرتجل.

بطبيعة الحال، نحن نتذكر، أنت وأنا، كيف كانت الحياة فى الكلية، وإذ إننا

أشخاص اعتياديون، فمن المؤكد إننا لم تَحدُنا أية أمنية فى أن نُخلط مع سياسيّى الحرم الجامعى، بيد أننا كنا أكثر قلقاً بإزاء الرجال المغمورين والطائشين، أولئك الشعراء، أولئك الراديكاليين والخارجين على الأعراف. أنت وأنا نفهم مقدار الحد من العبث المقصود والدقيق الذى نسخر فيه من أولئك الرجال المغمورين و الطائشين، وتلك اللغة الأدبية الرسمية التى تعرّفنا اليها، أنت وأنا، فى مسار تعلمنا الباهظ: " كان ثمة تجلٍ ودود يتأرجح فى الأفق ".

من المحتمل أن غاتسبى يتمتع ، اليوم، بمكانة مرموقة بين الرجال الطائشين والمغمورين فى الحياة الواقعية أكثر مما يتمتع به أقران طبقة نِك كاراواى. يمكن للعديد من الناس أن يتجنبوا، بطريقة أو بأخرى، عداءهم ضد حالة نِك السوية كيما يتشاركوا فى المزايا. ومع ذلك، فليس من الضرورى، ولا من المرغوب فيه، إيقاف أحكام المرء كلها ضد نِك ومجتمعه، لأنه بقدر مايكون نِك نفسه ناقدَ نفسه، يمكننا ـ بطبيعة الحال ـ أويتعين علينا، أن نرتبط به. وأخيراً فإن نِك، كما أعتقد، ليس هو المتكلم على الاطلاق، بل هو نوع من أنواع المتكلمين الصوريين، مثلما إن قارئنا الصورى هو شخص أكثر تعقيدا وفطنة من نِك نفسه. ثمة متكلم لآخر فى مكان ما ـ تقريبا كما لو ان هذه الرواية كتبت بصيغة الغائب ـ ومن هذا المتكلم الآخر يتبنى القارئ الصورى بعض المواقف المهمة على نحو أساسى. إنهم يتكلمون فوق قدرة نِك كاراواى على الفهم إلى حد بعيد.

أنت وأنا نحدد نقاط الضعف فى نِك، ألم نكن كذلك : تملقه وافتراضاته الزائفة. بيد إننا نوده، رغم كل ذلك، بصورة حسنة، والسؤال هو ما إذا كانت ضحالته خطأه هو فعلاً....

إن مفهوم القارئ الصورى لايحتاج إلى أن يُدرَسَ بعبارات عديدة كيما يكون مفيداً لمدرس الأدب. فالسؤال الذى ربما يوجهه المدرس إلى نفسه ليس أكثر من هذا: أهناك بين طلابى وعى تام بأن التجربة الأدبية ليست، فقط، علاقة بين أنفسهم ومؤلف ما،أى تعديل متخيَّل لأنفسهم ؟ وفى ما يتعلق بالدارس، فإن إدراكه بأنه مجموعة أشخاص، حين يقرأ مجموعة كتب ويستجيب لعوالم لغتها، هو بداية الخبرة الأدبية

بمعناها الأفضل. إن أحد الأهداف الأساسية للمدرس التى أتناولها هو، ببساطة، توسيع امكانياته " الصورية ". بيد أن هذا لايعنى ان تجربة قراءة معينة تكون جيدة بقدر جودة أى قراءة أخرى، أو لايعنى انه ليست ثمة تمييزات قيميّة توائم بين قراءٍ صوريين متنوعين. وفى الحقيقة، ربما يكون المصطلح مفيداً، على نحو خاص، فى التعرّف على مثل هذه التمييزات، وفى تقديم طريقة معينة تبين مانعنيه بالقارئ الردئ . الكتاب الردئ هو، إذن، كتاب نكتشف فيه إن القارئ الصورى هو شخص نرفض أن نصبح مثله، وقناع نرفض أن نرتديه، ودور لن نؤديه. وإذا بدا ماسبق أقل من القول أن " الكتاب الردئ هو كتاب ردئ " فتأمل المثال الآتى:

رغب ألان فوستر فى الذهاب إلى الزقازيق، ولم يكن متأكداً من السبب تماماً سوى أنه أحبّ الاسم، وبعد أن أمضى أربعة أشهر فى القاهرة، كان ألان مستعداً لأن يقصد أمكنة أخرى ، ويقوم بأشياء معينة. ألان فى الثانية والعشرين من العمر، طويل، أشقر، ذو منكبين ضخمين، وخصر دقيق، لم يجد ألان صعوبة فى أن يكوّن أصدقاء. لقد أمضى وقتاً طيباً فى مصر. وهو الآن يرغب فى مغادرة القاهرة، وفى استكشاف الزقازيق.

ما المزعج فى ما سبق ؟ ثمة أشياء مزعجة عديدة، ولكن إذا ما فصلنا الجملة الثالثة ووصفنا قارئها الصورى، يمكننا أن نبدأ بتوضيح سبب كونها كتابة رديئة. فالقارئ الصورى فى الجملة الثالثة هو شخص لايرتاب فى وجود علاقة خاصة وطبيعية بين المنكبين الضخمين وتكوين الأصدقاء. إننى لاأفترض وجود طالب فى فصل اللغة الإنجليزية، جدير بالأحترام، سيرغب فى الموافقة على مثل هذه العلاقة إلاّ إذا كان جزءاً من سخرية ما *irony*. فعن طريق السخرية، فقط، يمكن انقاذ هذه الفقرة. (" أنت وأنا ندرك أنه يكوّن أصدقاء على نحو حسن، ويالهم من أصدقاء! وهذه المحاكاة الساخرة *parody* لمعبود الأماسى هى، بطبيعة الحال، بلا قيمة "). وعلى أية حال لايمكن إدراك مثل هذه السخرية، فمن المتوقع من القارئ الصورى أن يكوّن افتراضاً بسيطاً فقط، وإذا ما كان للقارئ الحقيقى أية دراية فإن الفقرة تنهار. إنها تنهار لأن

القارئ الحقيقى يجد فى القارئ الصورى صنواً للسذاجة المفرطة.

إن المسألة برمتها إنما هى مسألة رفض إعلان الشّعر المستعار، ومسألة إدراك أنّ شَعرَ المرء هو شَعرهُ الخاص. وعلى أية حال، فإن الإمكانية ينبغى أن توحى بنفسها مباشرة بأن السيطرة البارعة للطابع يمكن أن تُقنعنا، للحظة، بارتداء شَعر مستعار مُتخيّل، وأن نشعر ، بكل حيوية ممكنة، بصراع فروة الرأس المنسوجة ضد رأسنا الأصلع فجأة. إنها، أخيراً، مسألة تتعلق بتفصيلات اللغة، ولايمكن لقارئ صورى أن يكون منفصلاً،لمدة طويلة،عن الكلمات المتميزة التى كونته.

ويبقى السؤال الآتى: بأى معيار يحكمُ المرء على القراء الصوريين، وكيف يصل إلى قرار حول ما إذا كان هذا القارئ أو ذاك هو قارئ لايطاق ؟ وغالباً ما تكون المسألة سهلة كما فى الحالة السابقة، حالة الافتراضات المبالغ فى تبسيطها. بيد أنه من الواضح إن المشكلة أكبر من ذلك، وإن الأهمية الكبرى، كما تبدو لى، لتمييز الطلاب بين العالَم الصورى للتجربة الأدبية والعالم الحقيقى للتجربة اليومية ينبغى ألاّ تخفى حقيقة ان استئناف أحكام القيمة يتوجّه، فى النهاية، إلى إقرار المجتمع بالعالم الحقيقى. إن مسألة تحديد مَن هم القراء الصوريون - أو جزء منهم - الذين من الملائم أن يقبلهم الدارس أو يرفضهم، تشتمل هذه المسألة على المشكلة الكلية الساحقة فى تعلّم القراءة وتعلّم التمثيل *to act.* ؛ فليس ثمة مصطلحية يمكن أن تُزيل تردّده طوال تجريبه لعمل بالغ الصعوبة، وهو أن يصبح القارئ الصورى للفردوس المفقود *Para-dise Lost*أو لأنتيغونا *Antigona*أو لوالاس ستيفنس. إن تردّد الدارس ليس أكثر من جزء من سؤال أكبر قد لا يستطيع أىُّ مدرس أن يتجرأ على حلّه له وهو: مَنْ ذلك الذى أريد أن أكونه ؟

إن السرد بأسره - سواء أكان شفوياً أم مكتوباً، وسواء أكان يروى وقائع حقيقية أم أسطورية، وسواء أكان يحكى قصة أم يروى سلسلة بسيطة من الأفعال فى وقت محدد - لا يفترض فقط (على الأقل) راوياً معيناً، بل يفترض، أيضاً (على الأقل)، مروياً عليه *narratee* معيناً ، فالمروى عليه هو شخص ما يخاطبه الراوى. وفى القص المتخيَّل - حكاية، ملحمة، رواية - يكون الراوى متخيّلاً شأنه شأن المروى عليه الذى يحكى له. إن جان بابتست كليمنس وهولدن كولفيلد وراوى مدام بوفارى هم أبنية روائية كما هو شأن الأشخاص الذين يتحدثون إليهم ويكتبون لهم. وبدءاً من هنرى جيمس *Henry James* ونورمان فريدمان *Norman Friedman* ووصولا الى واين سى. بوث وتزفيتان تودوروف، كان نقاد عديدون قد عاينوا المظاهر المختلفة للراوى فى النثر التخيلى والشعر، وأدواره المتعددة وأهميته[١]. وبمقابل ذلك، عنى نقاد قليلون بالمروى عليه ولم يشرعوا حتى الآن بأية دراسة سطحية عنه[٢]، وقد استمر هذا الإهمال على الرغم من العناية النشطة التى أبدتها مقالات بنفينيست *Benveniste* البارعة فى

(١) انظر على سبيل المثال:

Henry James, The Art of Fiction and Other Essays, ed. Morris Robert (New York: Oxford University Press, 1948 Norman Friedmen, "Point of View in Fiction : The Development of a critical Cancept" PMLA 70 (December 1955) : 1160 - 84 Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction (Chicago: University of Chicago Press, 1961)

Tzvetamn Tadorev Paetiquein Oswald Ducrot et al., Qu'est-ce que le structuralisme)؛Paris: Seuil, 1968 .(pp. 97 - 166, and Gérard Genette, Figures II Paris: Seuil, 1972)

(٢) ا نظر على سبيل المثال:

waler Gibs an "Authars, Speakers, Readers and Mac Readers" Calleg e Englishg (February 1950) : 265 - 69 (Chap. i in ihis Valumre) : Ralon Barlhes intraductian a l'analgns slructwrale des recits" Commcenication (1966) : 146-47, Gerald prcice "Bates Tawardn a Coteg orzation of Fictional Narratees Genre 4 (Marc 1971) : 100-105 : and Genelte Figures 111 pp. 265-67

الخطاب *discourse*، وعمل ياكوبسون فى الوظائف اللسانية، والنفوذ المتزايد للشعرية والسيميولوجيا.

وفى هذه الأيام، فإن أىّ دارس له إلمام كافٍ بالنوع السردى يميز راوى رواية ما من مؤلفها ومن الأنا الأخرى *alter ego* للمؤلف فى الرواية، ويعرف الفرق بين مارسيل وبروست، والفرق بين ريو وكامو، وتريسترام شاندى وشتيرن الروائى وشتيرن الإنسان. وعلى أية حال، نادراً ما عنى أغلب النقاد بمفهوم المروى عليه، وغالباً ما يخلطونه بالمفاهيم المتاخمة، إلى حد ما، عن المتلقى *receptor*، والقارئ ، والقارئ الأوفى *–arch reader.* والحقيقة، فان كلمة المروى عليه قلما استخدمت، وفضلا عن ذلك قلما كانت دالة.

يتعذر تفسير هذا الافتقار إلى العناية النقدية بالمروى عليهم. وفى الحقيقة، فإن دراستهم أهملت، أكثر مما هو متوقع، بسبب خصيصة النوع السردى نفسه، فالبطل الروائى *protagonist*، أو الشخصية المهيمنة، غالباً ما يتخذ دور الراوى ويؤكد نفسه على هذا المنوال (مارسيل فى البحث عن الزمن المفقود، وروكنتان فى الغثيان، وجاك ريفيل فى منضدة الوقت)، فليس ثمة بطل *hero* يمثل، قبل كل شيء، شخصية مروى عليه - ما لم يُدخل المرء رواةً يكوِّنون مروياً عليه خاصاً بهم(٢)، أو ربما يَدخل عملاً مثل التبدل *La Modification.* وبالإضافة إلى ذلك، ينبغى ألاّ يَنسى أن الراوى - على مستوى ظاهرى إن لم يكن على مستوى عميق - أكثر مسؤولية من المروى عليه، الذى يخاطبه، فى ما يتصل بشكل القصة وطابعها، بالاضافة إلى خصائصها الأخرى. وأخيراً، ثمة مشكلات عديدة فى السرد الشعرى، التى تمت مقاربتها من زاوية المروى عليه، كانت قد دُرست، سابقاً، من وجهة نظر الراوى، ومع ذلك، فالفرد الذى يروى قصة ما والشخص الذى تُحكى له القصة متوافقان فى أى سرد تقريباً.

(٢) وبمعنى معين، فإن كل راوٍ يروى لنفسه ليصبح في آن واحد مروياً عليه. ولكن أغلب الرواة لهم أيضاً مروى عليهم آخرون.

ومهما تكن الحالة، فإن المروى عليهم جديرون بالدراسة. إن كبار القصّاصين والروائيين، فضلا عمَّن هم أقل أهمية منهم، يؤيدون هذه النظرة. إن تنوّع المروى عليهم الذى يتكشف عنه القصّ المتخيل هو تنوّع استثنائى. إن المروى عليهم ينافسون الرواة فى تنوعهم سواء أكانوا طيِّعين أم متمردين، رائعين أم سخفاء، جاهلين بالوقائع المرتبطة بهم أم على معرفة سابقة بها، سُذَّجاً بعض الشىء كما فى توم جونز أم قساة القلوب كما فى الأخوة كارامازوف، وفضلا عن ذلك، فقد درس عدد من الروائيين، بطرائقهم الخاصة، التمايزات التى ينبغى أن تُؤكَّد بين المروى عليه والمتلقى أو بين المروى عليه والقارئ. وفى رواية بوليسية لنيكولاى بليك ***Nicholas Blake***، مثلاً، وفى غيرها لفيليب لورين ***Philip Loraine***، ينجح الشرطى السرى فى حل لغز الجريمة عندما يدرك هو بوضوح أن المروى والمتلقى ليسا شخصاً واحداً. وعلاوة على ذلك، ليس ثمة حاجة للنصوص السردية إلى أن تؤكد أهمية المروى عليه، وتقدم ألف ليلة وليلة مثالاً من الطراز الممتاز. يتعين على شهرزاد أن تمارس موهبتها كقاصة أو أن تموت، لأن بقاءها حية يعتمد على قدرتها على شدّ انتباه الخليفة إلى قصصها. ومن الواضح أن مصير البطلة ومصير السرد لايعتمدان، فقط، على كفاءاتها كقاصة، بل يعتمدان، كذلك، على مزاج المروى عليه. وإذا تعب الخليفة وكفّ عن الإصغاء، فان شهرزاد ستموت وسينتهى السرد(٤). ويمكن ان توجد الحالة الاساسية نفسها فى المواجهة بين عوليس وحوريات البحر (السيرانات الخرافية)(٥)، وكذلك فى عدة أعمال حديثة. وكما هو حال شهرزاد، فإن لبطل السقطة ***La Chute*** حاجة شديدة لنمط معين من المروى عليه. يتعين على جان بابتست كليمنس، كيما ينسى ذنبه، أن يجد شخصاً ما يصغى اليه ويكون قادراً على إقناعه بأن كل شخص مذنب. لقد وجد هذا الشخص فى حانة مكسيكو ستى فى أمستردام، وفى تلك اللحظة بدأ وصفه السردى.

(٤) انظر:

Tzveton Tadorou,m :Len Hammes - recits"Potique de la prose (paris : Seuil, 1971), pp. 78-91.

(٥) انظر:

Tzvetan Tadorav : Le Rcit Prcmitig" in pp. 66-77

المروى عليه فى درجة الصفر

فى الصفحات الأولى من الأب غوريو يعلن الراوى: " ذلك ما ستفعله، أنت الذى يمسك هذا الكتاب بيد بيضاء، أنت الذى تتهدهد على كرسي وثير ذى مساند، قائلاً لنفسك: ربما سيكون هذا مسلّياً. وبعد قراءتك أسرار الأب غوريو وما ابتُلىَ به، ستتناول العشاء بشهية مفتوحة ناسبا تبلّدك إلى المؤلف الذى ستتّهمه بالمبالغة والتصنّع الشعرى ". إن هذا الـ (أنت) ذا اليدين البيضاوين، الذى يتهمه الراوى بالأنانية والقسوة، هو المروى عليه. من الواضح أن الأخير لا يشبه أغلب قراء رواية الأب غوريو، وبناء على ذلك، فإن مروياً عليه لرواية ما لايمكن أن يتماهى، على نحو آلى، بالقارئ: ربما تكون يدا القارئ سوداوين أو حمراوين وليستا بيضاوين، وربما يقرأ الرواية على فراش النوم بدلاً من كرسى ذى مساند، وربما يفقد شهيته عندما يطّلع على حزن التاجر العجوز. إن قارئ النص التخيلى، سواء أكان نثرا أم شعرا، ينبغى ألاّ يُظَنَّ هو المروى عليه. فالأول حقيقى والآخر تخيلى. وإذا ما ظهر أن قارئاً يحمل شبهاً مدهشاً بالمروى عليه، فإن هذا استثناء وليس قاعدة.

لاينبغى أن يختلط المروى عليه بالقارئ الفعلى. فكل مؤلف، شريطة أن يكتب لشخص ما غير نفسه، يطوّر سرده بوصفه وظيفة لنمط محدد من القراء يمنحه خصائص معينة، وملكاتٍ وميولاً طبقا لرأيه بالإنسان عموماً، أو على نحو خاص، طبقا للالتزام الذى يشعر بضرورة التمسك به. يختلف هذا القارئ الفعلى عن القارئ الحقيقى: كثيراً ما كان للكتّاب جمهور لايستحقونه. إن هذا القارئ، كذلك، يتميز من المروى عليه. وفى رواية السقطة، لايتطابق المروى عليه الذى يحكى له كليمنس مع القارئ الذى يتراءى لكامو: فهو فى نهاية المطاف، محامى زور أمستردام. وليس ثمة داع للقول إن القارئ الفعلى والمروى عليه يمكن أن يكونا متشابهين، ولكنه سيكون، مرة أخرى، استثناءً.

أخيراً، يتعين علينا ألاّ نخلط المروى عليه بالقارئ المثالى *Ideal* على الرغم من الشبه اللافت للنظر الذى يمكن أن يكون بينهما . وسيكون القارئ المثالى، بالنسبة لكاتب ما، ذلك الذى سيفهم، على أتم وجه، ويستحسن تماماً، المقدار الأقل من كلماته، وأكثر مقاصده رهافةً. أما بالنسبة لناقد ما سيكون القارئ المثالى هو ذلك الذى يستطيع تأويل لامحدودية النصوص التى يمكن أن توجد، طبقا لنقاد معينين، فى نص محدد. ومن جهة أولى، فإن المروى عليهم، بالنسبة لذلك الذى يَزيد له الراوى تفسيراته ويسوغ خصوصيات سرده، متعددون ولايمكن النظر إليهم بوصفهم تشكيلاً من قراءٍ مثاليين حلُمَ الروائى بهم. وما علينا لفهم ذلك سوى أن نفكر فى المروى عليهم فى الأب غوريو و سوق الغرور *Vanity Fair* . ومن جهة أخرى، فإن هؤلاء المروى عليهم هم من القصور بحيث لايمكنهم تأويل حتى مجموعة محدودة من النصوص ضمن النص.

إذا كان المروى عليهم يتميزون من القراء الحقيقيين والفعليين والمثاليين(٦)، فإنهم غالباً مايختلفون عن بعضهم بعضاً كذلك. وعلى الرغم من ذلك، فسوف يكون من الممكن وصف كل واحد منهم بوصفه وظيفة للأصناف نفسها وطبقاً للنماذج نفسها. ومن الضرورى تعيين ، على الأقل، بعض هذه الخصائص فضلاً عن بعض الطرائق التى بها يختلفون، وبها يأتلف بعضهم مع بعض. ويجب أن تموضع هذه الخصائص بالنظر إلى نوع المروى عليه فى (درجة الصفر *degree – zero*)، وهو مفهوم حان وقت تحديده.

يَعرِفُ المروى عليه فى درجة الصفر - فى المقام الأول - لسانَ الراوى ولغتَه . وفى حالته هاته، فإن معرفته اللغة تعنى معرفته لمعانى (دلالات المطابقة *denotations*)- المدلولات بحدّ ذاتها، وإنْ كانت مطابقةً نقول المراجع - جميع الإشارات التى تشكله، وهذا لا يتضمن معرفة الدلالات الإيحائية *connotation*(أى القيم الذاتية التى أُرفقتْ بها). إنه يتضمن، كذلك، براعة كاملة بالقواعد، ولكن ليس بالقواعد الشاذة *paragram-matical*(اللامحدودة). إنه القدرة على ملاحظة الغموض فى الدلالات و/أو فى

(٦) ولغرض الإفادة، نحن نتحدث (وغالباً ما سنتحدث) عن القراء، ومن الواضح إن مروياً عليه يجب ألاّ يُظن أنه مستمع حقيقى أو فعلى أو مثالى.

التركيبات، والقدرة على تبديد هذه الصعوبات من خلال السياق. إنه القابلية على إدراك الخطأ القواعدى أو الشذوذ فى أية جملة أو تركيب (سنتاكم *syntagm*) فى ما يتعلق بالنظام اللسانى المستخدم(٧).

وفى ما وراء هذه المعرفة باللغة، فإن للمروى عليه فى درجة الصفر ملكات تفكير غالبا ما تكون نتائج مترتبة على هذه المعرفة. وإذا ما أعطى هذا المروى جملة أو سلسلة من الجمل، فإنه يمكن أن يدرك الفرضيات والنتائج(٨). يعرف المروى عليه فى درجة الصفر القواعد السردية، وهى القواعد التى من خلالها تكون القصة متقنة(٩). فهو يعرف، مثلاً، أن متتالية سردية كاملة صغرى تكمن فى الانتقال من حالة معينة إلى أخرى تعاكسها، وهو يعرف أن للسرد بعداً زمنياً وأنه يستلزم علاقات السببية. وأخيراً، فإن للمروى عليه فى درجة الصفر ذاكرة موثوقة على الأقل فيما يتعلق بوقائع السرد التى أبلغ بها والنتائج التى يمكن أن تُستنتج منها.

وهكذا، فالمروى عليه فى درجة الصفر لا يفتقر إلى خصائص إيجابية، ولكنه، كذلك، تكتنفه سمات سلبية. ويمكنه بهذا فقط أن يتبع سرداً ما بوضوح فائق وبطريقة محددة، ويكون ملزماً بأن يحيط نفسه علما بالوقائع من خلال القراءة من الصفحة حتى الأخيرة. وفضلا عن ذلك، فهو لايملك أية شخصية أو خصائص اجتماعية. فلا هو

(٧) إن هذا الوصف للقدرات اللسانية للمروى عليه فى درجة الصفر يثير مع ذلك مشكلات عديدة. وبذلك فإنه من غير اليسير دائماً تحديد معنى أو معانٍ (دلالات المطابقة) لتعبير معين، ويصبح ضرورياً من أجل ترسيخ اللغة *(Langue)* فى الوقت المناسب، تلك اللغة التى يعرفها المروى عليه، وهذه مهمة تكون أحياناً صعبة عند الاشتغال على النص نفسه. وفضلاً عن ذلك، يمكن للراوى أن يعالج اللغة بطريقة شخصية. وبمواجهة خصوصيات معينة ليس من السهل وضعها من حيث علاقتها بالنص، فهل نقول إن المروى عليه يجربها بوصفها مبالغات، أو أخطاءً، أو على العكس، هل تبدو اعتيادية تماماً بالنسبة إليه ؟ وبسبب هذه الصعوبات، وصعوبات غيرها أيضاً، لايمكن أن يكون وصف المروى عليه ولغته وصفاً دقيقاً دائماً. فهذا الوصف، على الرغم من ذلك، قابل لأن يعاد إنتاجه إلى مدى أكبر.

(٨) نستخدم هذه المصطلحات هنا كما تُستخدم فى المنطق الحديث.

(٩) انظر بهذا الصدد:

Gerald Prince, A Grammar of stories: An Introduction (The Hague: Mauton, 1973).

ففى هذا العمل، ثمة وصف شكلى للقواعد التى تتبعها النصوص السردية كافة.

بالجيد ولا هو بالردئ ، ولا هو متشائم ولا هو متفائل، ولا هو ثورى، ولا هو برجوازى، وشخصيته وموقعه فى المجتمع لا يشوّهان إدراكه للوقائع الموصوفة له. وعلاوة على ذلك، فهو لايعرف، على نحو قاطع، أى شئ عن الوقائع أو الخصائص المذكورة، وهو غير مطّلع على المواضعات السائدة فى ذلك العالم أو أى عالم غيره. وهو لايفهم الدلالات الإيحائية لتعبير معين فى العبارة، ولا يدرك ما يمكن أن يثيره هذا الموقف أو ذاك، وما يمكن أن يثيره هذا الفعل الروائى أم ذاك. إن نتائج هذا مهمة جدا، ومن دون معونة الراوى، ومن دون تفسيراته والمعلومات التى يقدمها، لايعود بمقدور المروى عليه أن يؤوّل قيمة فعل ما ولا أن يدرك صداه. ولا يكون قادراً على تحديد أخلاقية شخصية ما أو لاأخلاقيتها، وواقعية وصف ما أو تطرّفه، وجدارة جواب ما، والقصد الهجائى لخطبة عنيفة. إذن، كيف سيكون قادراً على تحديد كل هذا ؟ وبموجب أية خبرة، وأية معرفة، أو بموجب أى نظام للقيم ؟

وعلى نحو أكثر تحديداً، فإن مفهوما أساسياً مثل احتمال المطابقة ينطبق، إلى حد ما، على المروى عليه فى درجة الصفر. وفى الحقيقة، يتحدد احتمال المطابقة دائما بموجب علاقته بنص آخر، سواء أكان هذا النص رأياً سائداً، أو قواعد نوع أدبى ما أو (واقعاً). وعلى أية حال، فإن المروى عليه فى درجة الصفر غير مطّلع على النصوص، وفى حالة غياب أى تعليق، فإن مغامرات دون كيخوته *Don Quixote* ستبدو عادية بالنسبة إليه ، وكذلك الأمر فى مغامرات باسيموريل *Passemurailles*(وهوشخص قادر على المشى خلال الجدران) أو مغامرات أبطال صباح يوم جميل *Une Belle Journée*(١٠). والأمر يصدق أيضا على علاقات السببية الضمنية. فإذا ما علمت فى أسطورة القدّيس جوليان الكريم أن " جوليان يعتقد بأنه قتل أباه ثم أغمى عليه "، فإننى أقيم علاقة سببية بين هاتين القضيتين المتأسّستين على منطق الحس المشترك، وعلى خبرتى بالعالم، ومعرفتى بمواضعات روائية معينة. ونحن، فضلا عن ذلك، واعون بأن إحدى أوليات العملية السردية " هى الخلط بين حالة التتابع والنتيجة المترتبة على ذلك، أى

(١٠) وفيما يتعلق بمفهوم احتمالية المطابقة أنظر العدد *11* من مجلة *Communications(1968)*.

ذلك الشئ الذى يأتى بعد أن قُرِئَ فى السرد كنتيجة لـ... "[١١]. بيد أن المروى عليه، الذى يفتقر إلى الخبرة والبداهة، لايدرك علاقات السببية الضمنية ولا يسقط ضحية هذا الخلط. وأخيراً، فإن المروى عليه فى درجة الصفر لاينظم السرد بوصفه وظيفة لأغلب شفرات القراءة التى درسها رولان بارت فى س/ز.. وهو لايعرف كيفية توضيح الأصوات المختلفة التى تشكّل السرد. وعلى الرغم من ذلك، وكما قال بارت: " إن الشفرة نقطة التقاء الاقتباسات، ووهم بنيوى ... ووحدات ناتجة ومتآلفة من أجزاء شئ ما كان قد قُرِئ، وشوهد، وتحقق، وعاش سابقاً *already:* الشفرة هى، عادة، هذه الـ (سابقاً). والعودة الى ما كُتِبَ تعنى العودة إلى كتاب (الثقافة، والحياة، والحياة كثقافة)، فالشفرة تجعل النص نشرة تمهيدية لهذا الكتاب "[١٢]. وبالنسبة للمروى عليه فى درجة الصفر، ليس ثمة سابقاً *already*، وليس ثمة كتاب.

علامات المروى عليه

لكل مروى عليه خصائص كنّا قد أحصيناها فيما عدا إشارة، تفيد عكس ذلك، موجودة فى السرد الموجّه إليه: فهو يعرف، مثلاً، اللغة التى يستخدمها الراوى، وينعم بذاكرة ممتازة، وهو لا يتآلف مع كل شئ يتعلق بالشخصيات التى تمثُل أمامه. وليس من النادر أن ينكر السرد هذه الخصائص أو يُعارضها: إنّ فقرةً معينة يمكن أن تبرِّز الصعوبات، المتعلقة باللغة، التى يواجهها المروى عليه، وربما تكشف فقرة أخرى عن أنه يعانى من فقدان الذاكرة، رغم أن فقرةً أخرى ربما ترسخ معرفته بالمشكلات المعروضة

(١١) *Barthes SJntreductian alanalyne structurale des recits P10.*

لابدَّ من ملاحظة أنه حينما كان هذا الخلط مستثمَراً على نطاق واسع، فإنه ليس ضرورياً لتطوّر السرد على الإطلاق.

(١٢) *Roland Barthes,. S/Z (peuil: Seuil, 1970). pp. 27-28.*

(هناك روايتان بعنوان جوستين، الأولى للمركيز دو ساد سنة *1791* ، والثانية للورنس دوريل سنة *1957* . المترجمان

للمناقشة. وعلى أساس هذه الإنحرافات عن خصائص المروى عليه فى درجة الصفر تتشكل ، تدريجيا، صورة لمروىٍ عليه معين.

توجد، أحياناً، أمارات معينة، يزودنا بها النص المتعلق بالمروى عليه، فى قسم من السرد غير الموجّه اليه. وينبغى للمرء أن يفكر، فقط، فى رواية اللاأخلاقى، وفى روايتى جوستين(*Justin*) أو فى رواية قلب الظلام، ليتحقق من أنه، ليس فقط المظهر الخارجى والشخصية ودرجة التمدن للمروى عليه، يمكن أن تناقش فى هذا الإطار، وإنما يمكن أن تناقش، أيضا، خبرتَه وماضيَه، ولربما تسبق هذه الأمارات قسم السرد المعدّ للمروى عليه، وربما تتبعه، وتعترضه، أو تؤطره. وفى أغلب الأحيان، فإن هذه الأمارات تعَزز بقية السرد الذى تكشف لنا. ففى بداية رواية اللاأخلاقى، مثلا، نعلم أن ميشيل لم يرَ المروى عليهم التابعين له لمدة ثلاث سنوات، والقصة التى يحكيها لهم، بسرعة، تؤكد هذه الحقيقة. وعلى الرغم من ذلك، تعارض هذه الأمارات السرد، أحياناً، وتؤكد اختلافات معينة بين المروى عليه كما يتخيله الراوى والمروى عليه كما يتكشف عَبر صوت آخر. فالكلمات القليلة التى تحدثَ بها الدكتور سبيلفوغل فى نهاية شكوى بورتنوى تكشف لنا عن غير ما أدّى بنا السرد إلى اعتقاده(١٣).

وعلى الرغم من ذلك، فإن صورة المروى عليه تنشأ، قبل كل شئ ، من السرد الموجّه إليه. وإذا ما اعتبرنا أن أى سرد يتألف من سلسلة من العلامات الموجّهة إلى المروى عليه، فإننا يمكن أن نميز صنفين أساسيين للعلامات. فمن جهة أولى، ثمة علامات لا تتضمن ذكراً للمروى عليه، أو على نحو أكثر دقة، لاتتضمن ذكرا لتمييزه من المروى عليه فى درجة الصفر. ومن جهة ثانية، ثمة علامات تحدده، على العكس، بوصفه مروياً عليه مميزاً وتجعله ينحرف عن المعايير الراسخة. وفى رواية قلب بسيط جملة* مثل " ألقت بنفسها على الأرض " ستندرج ضمن الصنف الأول، لاتكشف هذه الجملة

(١٣) يتعين علينا أن نميّز من دون شك بين المروى عليه " الفعلى " والمروى عليه " الحقيقى " بطريقة منهجية، ولكن هذا التمييز ربما لايكون نافعاً جداً.

(التزمنا هنا بترجمة حرفية من أجل توضيح غرض المؤلف من إيراد هذا المثال) المترجمان

شيئاً، على وجه التخصيص، عن المروى عليه، فى حين أنها توفر امكانية معرفة المدى الذى بلغه حزن فليسيه، وعلى العكس، لاتسجل جملة مثل : " إن شخصيته ككل تولّد فيها ذلك الذى يشملنا به مشهد الرجال الأفذاذ " ردود أفعال البطلة فقط بحضور م. بورياس، وإنما تخبرنا، كذلك، بأن المروى عليه جرب الشاعر نفسها بحضور الأشخاص الأفذاذ، وبتأويل جميع علامات السرد بوصفها وظيفة للمروى عليه، نستطيع أن نحقق قراءة مغرضة للنص، ولكنها قراءة محددة جيدا ومثمرة. وبإعادة تصنيف علامات الصنف الثانى ودراستها، نستطيع أن نعيد تركيب صورة المروى عليه، صورة متميزة تقريباً، وأصيلة وكاملة، تعتمد على النص المدروس.

إن العلامات العائدة إلى الصنف الثانى لايمكن إدراكها وتأويلها بسهولة دائماً. وفى الحقيقة، إذا كان العديد منها واضحاً إلى حد بعيد، فإن العلامات الأخرى غامضة جداً. إن الأمارات المقدمة إلى المروى عليه فى بداية رواية الأب غوريو واضحة جداً ولا تثير مشكلة: " ذلك ما ستفعله، أنت الذى يمسك هذا الكتاب بيد بيضاء، أنت الذى تتهدهد على كرسى وثير ذى مساند... ". ولكن الجملة الأولى والثانية من رواية الشمس تشرق مرة أخرى تثير صعوبة قصوى، إذ إن جيك *Jake* لايصرح، على نحو واضح وطبقاً للمروى عليه الذى يحكى إليه، بالقول إن الرجل الذى كان بطلا للملاكمة يعبر عن إعجابه به. ويكفيه أن يلمّح بجمل كهذه: " كان روبرت كون، مرة، ملاكماً من الوزن المتوسط فى برنستون، ولا تعتقد بأننى متأثر بذلك كونه بطلا للملاكمة، إلاّ أنه كان يعنى الكثير بالنسبة لكون ". إن العدد الأكبر من الأمارات المتعلقة بهذا المروى عليه أو ذاك، هى أمارات غير مباشرة جداً. وعلى نحو واضح، يتعين على أية أمارة، سواء أكانت صريحة أم ضمنية، أن تُؤوَّل على أساس النص نفسه، وتُستعمل كموجهة للغة المستخدمة ولافتراضاتها، وللنتائج المنطقية التى تستدعيها، ولمعرفة المروى عليه الراسخة سلفاً.

إن العلامات القادرة على تصوير المروى عليه متنوعة إلى حد بعيد، ومن السهل على المرء أن يميز بضعة أنماط تستحق المناقشة. ففى المقام الأول، ينبغى أن ننوّه بجميع فقرات السرد التى يشير فيها الراوى، مباشرة، إلى المروى عليه. ونحتفظ، فى

هذه المقولة، بالعبارات التى يعين بها الراوى المروى عليه بكلمات مثل " قارئ " أو " مصغى " وبتعبيرات مثل " عزيزى " أو" صديقى ". وإذا حدث أن عيّن السرد خصيصة مميزة للمروى عليه، مثل حرفته أو جنسيته، فإن الفقرات التى تنوّه بهذه الشخصية يجب أن تُدرس ضمن الصنف الأول هذا. وعلى ذلك، إذا كان المروى عليه محامياً، فإن جميع المعلومات المتعلقة بالمحامين عموما تعد وثيقة الصلة بالموضوع. وأخيراً، ينبغى أن نعنى بجميع الفقرات التى يتحدد بها المخاطَب عن طريق ضمائر الشخص الثانى (المخاطَب) وصيغ الفعل.

وفضلا عن تلك الفقرات التى تشير صراحة إلى المروى عليه، ثمة فقرات تومىء إلى المروى عليه وتصفه رغم أنها غير مكتوبة بصيغة الشخص الثانى. فحينما يكتب مارسيل فى البحث عن الزمن المفقود: " علاوة على ذلك، وفى أغلب الأحيان، نحن لم لا نمكث فى البيت، نحن ذهبنا لنتمشّى» .

فإن (نحن we) تقصى المروى عليه. وعلى العكس، عندما يصرّح مارسيل ويقول: " لاشك، فى هذه الصدف المحضة، وعندما يستعيد الواقع نفسه ويقدمها إلى ما قد حلمنا نحن به لمدة طويلة، فإنه يخفيه عنّا تماماً ".

"Undoubtedly,in these coincidences which are so perfect ,when reality withdraws and applies itself to what we have dreamt about for so long a time,it hides it from as entirely".

فإن (نحن we) تتضمن المروى عليه(١٤). وعن طريق استخدام صيغة لاشخصية أو ضمير عام، فإنه غالباً ما يمكن للضمير(نحن) أن يشير إلى المروى عليه: " لكن، العمل أُكمل، وربما سيذرف المرء دموعاً قليلة من الداخل والخارج ".

مرة أخرى، إذن، ثمة فقرات عديدة ـ رغم أنها لا تتضمن إشارة واضحة، ولا حتى علامة غامضة على المروى عليه فى السرد ـ تصفه بتفصيلات مسهبة أو موجزة. وعلى

(١٤) لاحظ أنه حتى " أنا " يمكن أن تشير الى " أنت ".

وفق ذلك، يمكن أن تتبدى أجزاء معينة من سرد ما بصيغة أسئلة أو شبه أسئلة. ولا تبدأ هذه الأسئلة، أحيانا، بالشخصية ولا بالراوى الذى يكررها فقط. إذن ينبغى أن تعزى هذه الأسئلة إلى المروى عليه، وينبغى لنا أن نلاحظ ما يستثير فضوله، وأنواع المشكلات التى يرغب فى حلّها. وفى الأب غوريو، مثلا، فإن المروى عليه هو الذى يثير أسئلة حول سيرة م. بوريه: " ماذا كان يعمل ؟ ربما كان مستخدماً فى وزارة العدل...". وعلى أية حال، يوجه الراوى، فى بعض الأحيان، أسئلة إلى المروى عليه، وهكذا فإن بعضاً من معرفته ودفاعاته تتكشف بهذه العملية. سيوجِّه مارسيل شبه سؤال للمروى عليه الذى يحكى له ، سائلاً إياه أن يفسر سلوكَ سوان الفظَّ والتافه، ولهذا السبب يبدى اندهاشه: " ولكن، من لم ير الأميرات النبيلات البسيطات ... يتبنى، تلقائياً، لغة الكهول المضجرين ؟... ".

ثمة فقرات أخرى تظهر فى شكل إنكار. وبعض هذه الفقرات هى ليست عرضاً لشهادة شخصية معينة أكثر منها استجابة لسؤال راوٍ معين. وهذه الفقرات تعارض، بالأحرى ، معتقدات المروى عليه، وتهاجم الوضع الذى يستغرق فيه المروى عليه، وتُخرس أسئلته. إن راوى مزيفو النقود يرفض، بقوة، النظرية التى يقدمها المروى عليه لتفسير الانحرافات الليلية لفنسنت مولينيه: " كلا، لم تكن خليلته هى التى كان فنسنت مولينيه يمضى إليها كلَّ مساء ". يمكن أن يكون الإنكار المغرض، أحياناً، إلهامياً. ففى البحث عن الزمن المفقود يجد الراوى ـ عندما يعتقد بأن تخمينات المروى عليه بصدد معاناة سوان الفريدة مبنية بشكل جيد ـ يجد فى الوقت نفسه إن هذه التخمينات غير كافية: " هذه المعاناة التى شعر بها لا تشبه أى شىء كان قد فكر فى إمكانيته، ليس، فقط، بسبب أنه ـ فى ساعات شكِّه المفرطة ـ نادراً ما تخيّل شيئا مؤلماً، وإنما بسبب أنه حتى حين تخيل هذا الشىء، فإنه بقى مبهماً وغير متعين...".

ثمة، أيضاً، فقرات تتضمن علاقة مع دلالة إشارية تُلمع ـ بدلاً من الإشارة إلى عنصر سابق أو لاحق للسرد ـ إلى نص آخر، إلى تجربة تتجاوز حدود النص الأصلى *extra– textual* معروفة لدى الراوى والمروى عليه. " لقد نظر إلى القبر، وهناك أخفى

دموعه الأخيرة كيافع... وإحدى تلك الدموع، التى اعتقد بأنها انهمرت على الأرض، فاضت صعداً إلى السماء". فمن هذه الأسطر القليلة يتعرّف المروى عليه فى الأب غوريو نوع الدموع التى أخفاها راستجناك. فمن المؤكد أنه كان قد سمع عنها سابقا، وأنه رآها من دون ريب، ولعل بعضاً منها قد انهمرت من عينيه.

إن المقارنات أو المناظرات الجزئية المتحققة فى السرد تزودنا بمعلومات قيّمة تقريباً. وفى الحقيقة، فإن المصطلح الثانى للمقارنة يفترض، دائماً، أن يكون معروفاً أكثر من الأول. وعلى هذا الأساس، يمكن أن نفترض أن المروى عليه فى الكأس الذهبية *The Gold Pot*، مثلا، كان قد سمع فى ما سبق انفجار الرعد (" صوت مضمحل مثل لعلعة الرعد الخامدة والنائية ")، ويمكننا، طبقاً لذلك، أن نبدأ بإعادة بناء جزئى للعالم الذى يتآلف معه.

ولكن ربما تكون العلامات الأكثر إلهاماً، وأحياناً الأكثر صعوبة على الإدراك والوصف المقبول، هى تلك العلامات التى سندعوها ـ نظراً لافتقارنا إلى مصطلح أكثر ملائمة ـ علامات مسوَّغة بافراط *over –justification*. وأىّ راوٍ يفسر، تقريبا، العالم الذى تسكنه شخصياته، ويحفّز أفعالها، ويسوّغ معتقداتها. وإذا ماظهر أن التفسيرات والتحفيزات تتموضع فى مستوى ما وراء اللغة، وما وراء التعليق، وما وراء السرد، فإنها تكون مسوّغة بإفراط. وعندما ينصح الراوى فى صومعة بارما المروى عليه بقوله إن فى *La Scala*" قد جرت العادة أن تستغرق زيارة المقصورات عشرين دقيقة أو نحو ذلك "، فإنه يفكر، فقط، فى تزويد المروى عليه بمعلومات ضرورية لفهم الوقائع. ومن جهة أخرى، عندما يطلب الصفح بسبب جملة معبرة على نحو ردئ ، وعندما يصفح عن نفسه بسبب اعتراضه سردَه، وعندما يعترف بنفسه بعدم إمكانية وصف شعور معين وصفا دقيقاً، فإنه يستخدم تسويغات مفرطة. إن التسويغات المفرطة تزودنا، على الدوام، بتفصيلات مشوقة عن شخصية المروى عليه، رغم أنها تفعل ذلك، غالباً، بطريقة غير مباشرة: وفى تغلب هذه التسويغات المفرطة على دفاعات المروى عليه، وفى سيطرتها على آرائه المسبقة، وفى تهدئة استيعاباته، فإنها تكشف عن هذه التفصيلات .

إن علامات المروى عليه - تلك التى تصفه فضلا عن تلك التى تزوده بالمعلومات فقط - يمكن أن تثير مشكلات عديدة للقارئ الذى يرغب فى تصنيفها كيما يصل إلى صورة معينة عن المروى عليه أو إلى قراءة معينة للنص. فالمسألة ليس مجرد صعوبة الملاحظة أحيانا، أو صعوبة الإدراك أو التفسير، ولكن فى نصوص سردية معينة يمكن للمرء أن يجد علامات متناقضة. فهى تنشأ، أحياناً، بوساطة الراوى الذى يرغب فى تسلية نفسه على حساب المروى عليه، أو فى تأكيد اعتباطية *a rbitrariness* النص، وغالباً ما يكون العالم الماثل هو عالم لا توجد فيه مبادئ التناقض التى نعرفها، أو أنها لا تكون قابلة للتطبيق، وأخيراً، فإن التناقضات - الواضحة منها وضوحاً تاماً - غالباً ما تنشأ من وجهات نظر مختلفة يكافح الراوى من أجل توليد ما هو صحيح منها. ومع ذلك، لا يبدو أن كل المعطيات المتناقضة يمكن أن تُفسر تفسيراً تاماً فى هذا الإطار. وفى هذه الحالات، ينبغى أن تعزى هذه المتناقضات إلى ضعف المؤلف، أو إلى حساسيته. وفى روايات إباحية *pornographic* عديدة، الجيدة منها فضلا عن الرديئة، سيصف الراوى أولاً - مثل أبطال المغنية الصلعاء *La Cantatric chauve* الشخصية بأن لها شعراً أشقرَ، ونهدين كبيرين، وبطناً منتفخاً، وفى ما بعد سيتحدث، فى الصفحات اللاحقة، بقناعة راسخة، عن شعرها الأسود، وبطنها المنبسط، ونهديها الصغيرين. من المؤكد أن الاتساق ليس أساسياً بالنسبة للنوع الأدبى الذى يكون فيه التغير الشاذ هو القاعدة بدلاً من كونه الاستثناء. ومع ذلك، ففى هذه الحالات يبقى من الصعب، إن لم يكن من المستحيل، تأويل المضمون الدلالى المقدم إلى المروى عليه.

إن العلامات التى تصف المروى عليه هى التى تشكل، أحيانا، مجموعة متباينة على نحو غريب. وفى الحقيقة، فإن كل علامة مرتبطة بالمروى عليه لاتحتاج إلى أن تَستأنفَ أو تؤكد إشارة سابقة، أو أن تُلمِح إلى إشارة لاحقة. وهناك مروى عليهم متغيرون كثيراً كما يتغير الرواة، أو أن لهم شخصية ثرّة بما يكفى لأن تنطوى على نزعات ومشاعر مختلفة. بيد أن الطبيعة المتناقضة للمروى عليهم لاتنشأ، على الدوام، من شخصية معقدة أو من تطور دقيق. فالصفحات الأولى من الأب غوريو تصرّح أن المروى عليه الباريسى سيكون قادراً على إدراك " خصوصيات هذا المشهد الملئ

بالملاحظات والظواهر ذات الطابع المحلى ". ولكن هذه الصفحات الاستهلالية تعارض، بالضبط، ما قد أكّدتهُ عبر اتِّهام المروى عليه بتبلّد الشعور، وبالحكم عليه بجناية إساءة فهم حقيقة الرواية. وهذا لن يحلَّ التناقض. فعلى العكس، ستنضاف تناقضات أخرى، وسيصبح من الصعب، أكثر فأكثر، معرفة الشخص الذى يخاطبه الراوى. فهل هى حالة من عدم البراعة ؟ فربما لا يجهد بلزاك **Balzac** بشأن التفصيلات التقنية، ويرتكب، أحيانا، أخطاءً تثير الاشمئزاز عند فلوبير **Flaubert** أوهنرى جيمس. ولكن هذا مثال على عدم البراعة: فبلزاك ، الذى تَستبدُّ به مشكلات الهوية - ومن المؤكد أن هذه المشكلات مهمة جداً فى الأب غوريو - لا ينجح فى تقرير من سيكون المروى عليه الذى يحكى له.

على الرغم من الأسئلة المطروحة، والصعوبات المثارة، والأخطاء المرتكبة، فإنه من الواضح أن أنواع العلامات المستخدمة، وأعدادها اللافتة للنظر، وتوزيعها، تحدد، إلى مدى معين، أنماط السرد المختلفة(١٥). إن النصوص السردية التى تزخر بالتفسيرات والتحفيزات (دون كيخوته، تريسترام شاندى، الأوهام الضالة **Les illusions perdues**، الزمن المستعاد **Le Temps retrouve**) تختلف اختلافاً كبيراً عن تلك النصوص التى تؤدى فيها التفسيرات والتحفيزات دوراً محدوداً (القَتَلة **The Killers**، الصقر المالطى **The Maltese Falcon**، الغيرة **La Jalousie**) فالنصوص السردية الأولى غالبا ما ينتجها الرواة الذين يجدون فى الخطاب بُعداً يعدّونه أكثر أهمية من بُعد السرد، أو ينتجُها الرواة الذين يعون، بذكاء، مجانية، وحتى زيف، أىِّ سرد، أو مجانية نمط معين من السرد، وبناءً على ذلك يحاولون التخلص منه. أما النصوص السردية الثانية فينتجها الرواة الذين يشعرون باطمئنان تامٍّ للسرد، أو الرواة الذين يرغبون، لأسباب مختلفة ، فى ضرورة نقلها من محيطها المعتاد. وفضلا عن ذلك، يمكن للتفسيرات والتحفيزات أن تقدم نفسها بما هى عليه أو، من جهة أخرى، يمكن أن تخفى طبيعتها عن طريق إخفاء نفسها بشكل كامل تقريباً. إن راوى بلزاك أو ستندال **Stendhal**

(١٥) انظر بهذا الصدد:

Gerard Genette, "Vraisemblance et matiwation" in his Figures II (paris : seuil, 1969).

لايتردد فى التصريح بضرورة تفسير فكرة ما وفعل ما، أو حالة ما. " نحن مكرهون، فى هذا الموضوع، وللحظة، على قطع هذا المشروع الجرئ كيما نقدم تفصيلاً أساسياً سيفسّر، إلى حد ما، شجاعة الدوقة فى إطلاع فابريسيه على هذا القرار الخطر ". ولكن رواة فلوبير، لاسيما بعد مدام بوفارى، غالباً ما يبدون على درجة من الغموض، فلا نعود نعرف، حقيقة، ما اذا كانت جملة معينة تفسر جملة أخرى، أو ما إذا كانت تلحقها أوتسبقها حسب: " إنه يحشد جيشاً، أصبح الجيش أكبر، فأصبح هو مشهوراً ومطلوباً ". يمكن للتفسيرات أن تُقدَّم فى شكل قواعد كلية أو قوانين عامة كما هو الحال لدى بلزاك وزولا *Zola*، أو يمكنها ان تتفادى، قدر الإمكان،التعميم بأسره كما هو الحال فى روايات سارتر *Sartre*وسيمون دى بوفوار *Simone de Beauvoir* ، ويمكن للتفسيرات أن تعارض أو تؤكد أحدها الآخر، ويمكن أن تتكرر أو أن تُستخدم منفردة، ويمكن أن تظهر فى اللحظات الاستراتيجية فقط، أو أن تحدث فى أى مكان من السرد. فكل زمن يشكل نمطاً مختلفا من السرد.

تصنيف المروى عليهم

بمقدورنا أن نميز - بفضل العلامات التى تصف المروى عليه - أى سرد طبقاً لنمط المروى عليه الذى يوجّه إليه السرد. ومن غير المجدى تمييز الأصناف المختلفة للمروى عليهم - بسبب كونها واسعة جداً ومعقدة جداً وغير دقيقة جداً - طبقاً لحساسيتهم، ومكانتهم الاجتماعية، أو معتقداتهم. ومن جهة أخرى، سيكون من السهل نسبياً تصنيف المروى عليهم طبقاً لوضعهم السردى، ولموقعهم فى ما يتعلق بالراوى والشخصيات والسرد.

إنّ نصوصاً سردية عديدة لاتبدو أنها تخاطب شخصاً محدداً: فليس ثمة شخصية تؤدى دور المروى عليه، ولا مروى عليه يذكره الراوى، سواء أكان بشكل مباشر (" من دون شك، عزيزى القارئ، إنك لن تُحبس فى قنينة زجاجية ") أم بشكل غير مباشر (" نادراً ما أمكننا أن نعمل شيئاً آخرَ غير أن نقطف إحدى أزهارها

ونقدمها إلى القارئ "). إن الدراسة التفصيلية لرواية مثل التربية العاطفية أو عوليس تكشف عن حضور الراوى الذى يحاول أن يكون متخفياً وهو يتدخل، على نحو ضيق، فى مجرى الأحداث، ولذا فإن اختباراً شاملاً للسرد، الذى يبدو أن ليس له مروى عليه، يتيح اكتشاف هذا المروى عليه كما هو الحال فى العملين المذكورين آنفاً، بالإضافة إلى الحرم و الغريب و قلب بسيط. إن راوى قلب بسيط، مثلاً، لايشير إلى زمن منفرد للمروى عليه بطريقة واضحة. وعلى الرغم من ذلك، ففى سرده ثمة فقرات عديدة تصرح، على نحو واضح تقريباً، بأنه يخاطب شخصاً ما. وهكذا، فإن الراوى هو الذى يحدد الأشخاص الذين ذكر أسماءهم الصحيحة: " روبلين، المزارع من جيوفوسيه ... لاييار، المزارع من توكيه ... م. بورياس، محامٍ سابق ". والراوى لايستطيع أن يحدد لنفسه روبلين ولاييار أو م. بورياس، بل يجب أن يحددهم من أجل المروى عليه الذى يحكى له. وعلاوة على ذلك، يلجأ الراوى، غالباً، إلى المقارنات من أجل أن يصف شخصية ما، أو أن يعين حادثة ما، وإن كل مقارنة تحدد، على نحو أكثر دقة، نمط العالم الذى يعرفه المروى عليه. وأخيراً، يشير الراوى، أحياناً، إلى التجارب التى تتجاوز حدود النص (" ذلك الغموض الذى يشملنا به مشهد الرجال الأفذاذ ")، التى تقدم دليلاعلى وجود المروى عليه، وتقدم معلومات عن طبيعته. وهكذا، حتى لو كان المروى عليه متخفياً فى نص سردى ما، فإنه موجود رغم ذلك، ولن يتمَّ نسيانه مطلقاً.

وفى نصوص سردية عديدة أخرى، إذا لم يمثِّل المروى عليه من شخصية ما، فإن الراوى هو الذى ينوِّه به بوضوح على الأقل. والراوى يشير إلى المروى عليه بشكل متكرر تقريباً، ويمكن أن تكون إشاراته مباشرة تماماً (يوجين أونيجن، الكأس الذهبية، توم جونز) أو غير مباشرة تماما (الرسالة القرمزية، دكّان التحف العتيقة، مزيفو النقود). وكما هو حال المروى عليه فى قلب بسيط، ليس لهؤلاء المروى عليهم أسماء، وليس لدورهم فى السرد أهمية دائماً. ومع ذلك، وبسبب الفقرات التى تعينهم بطريقة جلية، فمن اليسير رسم صورهم، ومعرفة ما يفكر به راويهم عنهم. ففى بعض الأحيان، وفى توم جونز، يقدم الراوى معلومات وفيرة عن المروى عليه الذى يحكى له، وغالباً ما ينفرد به، ويبذل له النصح مراراً وتكراراً، بحيث يصبح المروى عليه كأى شخصية

محددة على نحو واضح.

وفى أغلب الأحيان، وبدلا من مخاطبة المروى عليه الذى لايجسد شخصية معينة - سواء أكانت المخاطبة صريحة أم ضمنية - يروى الراوى قصته لأى شخص كان (قلب الظلام، شكوى بورتنوى، نحوس الفضيلة). ويمكن أن توصف هذه الشخصية بطريقة تفصيلية تقريبا. فنحن لانعرف شيئاً، على وجه التحديد، عن الدكتور سْبيلفوغل فى رواية شكوى بورتنوى، فى ما عدا أنه لايفتقر إلى حدة الذهن. ومن جهة أخرى، وفى رواية «نحوس الفضيلة» نكون محيطين بحياة جوليت كلها.

إن المروى عليه - الشخصية ربما لايؤدى دوراً آخر فى السرد غير دوره كمروى عليه «قلب الظلام». ولكن، ربما يؤدى أدواراً أخرى أيضاً، وليس من النادر، بالنسبة له، أن يكون، مثلاً، راوياً فى الوقت عينه. وفى رواية اللاأخلاقى يصغى أحد الأشخاص الثلاثة إلى ميشيل وهو يكتب رسالة طويلة إلى أخيه. وفى هذه الرسالة، يكرر القصة التى أخبره بها صديقه، ويتضرع إلى أخيه أن يخلص ميشيل من تعاسته، وأن يسجل ردود أفعاله الخاصة بإزاء السرد، فضلا عن الظروف التى أدّت إلى وجوده الراهن بكل أثره الشديد. وفى بعض الأحيان، يمكن أن يكون المروى عليه فى قصة ما هو الراوى لهذه القصة فى الوقت نفسه. فهو لايميل إلى أن يوجه السرد إلى أى شخص غير نفسه. وفى رواية الغثيان، مثلاً، كما فى أغلب الروايات المكتوبة فى شكل يوميات، يعتمد روكانتان على أن يكون هو، فقط، قارئ يومياته.

مرة أخرى إذن، يمكن أن يكون المروى عليه - الشخصية متأثراً إلى حد ما ، ويمكن ان يؤثر فيه – إلى حد ما – السرد الذى يوجَّه إليه. ففى رواية قلب الظلام، لاتحدث القصة التى يرويها مارلو لزملائه أى تغيير فيهم. وفى رواية اللاأخلاقى، فإن المروى عليهم الثلاثة - إذا لم يكونوا مختلفين الآن عمّا كانوا عليه قبل وصف ميشيل - " يستحوذ عليهم شعور غريب بالقلق ". وفى رواية الغثيان - كما فى أعمال عديدة أخرى يكوِّن فيها الراوى المرويَّ عليه الذى يحكى له - يتغير المروى عليه تدريجياً وبعمق بفعل الحوادث التى يرويها لنفسه.

وأخيراً، يمكن أن يمثّل المروى عليه ـ الشخصية، بالنسبة للسرد، شخصاً أساسيا إلى حد ما، ولايمكن استبداله بوصفه مروياً عليه. ففى رواية «قلب الظلام» ليس من الضرورى لمارلو أن يجعل من رفاقه فى نيليه مروياً عليهم يخاطبهم. وربما سيكون قادراً على أن يروى قصته إلى أية مجموعة أخرى، وربما سيكون بإمكانه أن يحجم عن روايتها على الإطلاق. ومن جهة أخرى، رغب ميشيل، فى رواية اللاأخلاقى، فى مخاطبة أصدقائه، وجمعهم حوله لذلك السبب. إن حضورهم فى الجزائر يمنحه أملاً: فمن المؤكد أنهم لن يدينوه، وربما سيفهمونه، ومن المؤكد أنهم سيساعدونه على تجاوز حالته الراهنة. وفى حكايات ألف ليلة وليلة يعنى الاستحواذ على الخليفة، كونه مروياً عليه، الفارق بين الحياة والموت بالنسبة لشهرزاد. فإذا ما رفض الإصغاء إليها، فسوف تموت. ولذا، فهو المروى عليه الوحيد الذى يمكن أن تستحوذ عليه.

إن المروى عليه ـ سواء أكان ينتحل دور الشخصية أم لا، وسواء أكان بالإمكان استبداله أم لا، وسواء أكان يؤدى بضعة أدوار أم دوراً واحداً فقط ـ يمكن أن يكون مصغيا (اللاأخلاقى، نحوس الفضيلة، ألف ليلة وليلة)، أو قارئاً (آدم بيد، الأب غوريو، مزيفو النقود). ولعل من غير الضرورى أن يصرح النص، بوضوح، عما إذا كان المروى عليه قارئاً أم مصغياً. وبمقدورنا القول إن المروى عليه، فى هذه الحالات، هو القارئ عندما يكون السرد مكتوباً (هيروديا) ومصغياً عندما يكون السرد شفوياً (أنشودة رولان).

يمكننا، على الأرجح، أن نفكر فى تمييزات أخرى أو أن نؤسس أصنافاً أخرى، ولكن على أية حال، يمكننا أن نرى دقة وإحكام طوبولوجيا *typology* السرد إذا ما كانت مبنية ليس على الرواة فقط، وإنما على المروى عليهم كذلك. والنمط نفسه من الرواة يمكن أن يخاطب أنماطاً مختلفة جداً من المروى عليهم. وهكذا، فإن لويس فى بؤرة الأفاعى، وسالافين فى يوميات سالافين، وروكانتان فى الغثيان، هم ثلاث شخصيات تدوّن اليوميات وتعى الكتابة وعياً تاماً. بيد أن لويس يغيّر المروى عليهم لمرات عدة قبل أن يقرر الكتابة إلى نفسه، وسالافين لايعدُّ نفسه القارئ الوحيد ليومياته، ويكتب روكانتان إلى نفسه حصراً. إذن، ومرة أخرى، يمكن لرواة مختلفين أن

يخاطبوا مروياً عليهم من النمط نفسه. إن رواة رواية قلب بسيط ورواية الوضع البشرى بالإضافة إلى ميروسو فى رواية الغريب كلهم يخاطبون المروى عليه الذى هو ليس شخصية من شخصيات العمل، وهو ليس على معرفة بهم، وغير متآلف مع الأشخاص الماثلين فى النص ولا مع الحوادث المروية.

وعلى الرغم من ذلك، فإن مفهوم المروى عليه ذو أهمية ليس، فقط، بالنسبة لطبولوجيا النوع السردى ولتاريخ التقنيات الروائية. وفى الحقيقة، فإن هذا المفهوم مفيد جداً، لأنه يتيح دراسة أفضل للطريقة التى بها يؤدى السرد وظيفته. وفى النصوص السردية بأسرها يقوم الحوار بين الرواة والمروى عليهم والشخصيات(١٦). يتطور هذا الحوار، والسرد نتيجة لذلك، بوصفه وظيفة للمسافة التى تفصلهم عن بعضهم البعض. وفى تمييز المقولات المختلفة للمروى عليهم، فإننا قد استخدمنا هذا المفهوم، ولكن من دون الإسهاب فيه كثيراً: فمن الواضح أن المروى عليه الذى يشارك فى الحوادث المدوّنة هو، بمعنىً معين، أكثر قرباً إلى الشخصيات من المروى عليه الذى لم يسمع بهم. ولكن فكرة المسافة ينبغى أن تعمم. ومهما تكن وجهة النظر المتبناة - سواء كانت أخلاقية، أو فكرية، أو انفعالية، أو مادية - فالرواة، والمروى عليهم، والشخصيات يمكن أن يكونوا وثيقى الصلة إلى حد ما، ومتحوّلين من التماثل التام إلى التقابل التام.

... وكما أن هناك بضعة رواة، وبضعة مروى عليهم، وبضع شخصيات فى نص ما، فإن تعقّد الصلات وتنوّع المسافات التى تقام بينهم يمكن أن تكون دالة تماماً. وعلى أية حال، فإن هذه الصلات وهذه المسافات تحدد، فى نطاق واسع، الطريقة التى بها تطرى قيماً معينة وترفض قيماً أخرى فى سرد ما، والطريقة التى بها تؤكد أحداثاً معينة، وتهمل أحداثاً أخرى بصمت تقريباً. إنها تحدد، أيضاً، طابع السرد وطبيعته الصميمة. وفى رواية أجراس الحفلة مثلاً، فإن الطابع يتغير تماماً، وليس بوسعه سوى

(١٦) نحن نتبع هنا، فى مسألة تحويل المنظور، واين بوث فى كتابه:

The Rhetoric of Fiction, pp. 155 ff.

التغير حالما يقرر الراوى، مرة، إظهار صداقته للمروى عليه ليحدّثه بأمانة كبيرة وبشكل مباشر أكثر مما كان يفعل من قبل، وينبذ التهور الرومانسى، يصبح شبه موضوعى، وبتركه الاستقلال الزائف، يصبح أخوياً. ومن جهة أخرى، تعتمد تأثيرات ساخرة عديدة فى السرد على الاختلافات الموجودة بين صورتين من صور المروى عليه أو بين مجموعتين من المروى عليهم كما فى روايتى نحوس الفضيلة و فيرتر، وتعتمد على المسافة الموجودة بين الراوى والمروى عليه من جهة، والراوى والشخصية من جهة أخرى كما فى رواية غرام سوان، وتعتمد، أيضاً ومرة ثانية، على المسافة بين الراوى والمروى عليه كما فى رواية توم جونز. وينشأ تعقُّد الوضع، أحياناً، من تزعزع المسافات بين الراوى والمروى عليه والشخصيات. وإذا كان ذنب ميشيل، أو براءته، ليسا ثابتين ثباتاً واضحاً، فإن مردّ ذلك، إلى حد ما، إلى أنه يجد نفسه،أحيانا، قادراً على التغلب على المسافة التى تفصله عن أصدقائه، أو بتعبير أفضل ، أن أصدقاءه غير متيقّنين من مقدار المسافة التى يريدونها بينهم وبينه ....

وظائف المروى عليه

إن نوع المروى عليه الذى نجده فى نوع سردى معين، والعلاقات التى تربط المروى عليه بالرواة والشخصيات والمروى عليهم الآخرين، والمسافات التى تفصله عن القراء المثاليين أو الفعليين أو الحقيقيين، أن هذا كله يحدد طبيعة السرد. إلاّ أن المروى عليه يمارس وظائف أخرى أكبر وأهمّ كثيراً أو قليلاً، وظائف تخصّه هو كثيراً أو قليلاً. والأفضل أن نحصى هذه الوظائف وندرسها تفصيلياً.

إن الدور الأكثر وضوحاً الذى يؤديه المروى عليه هو، بمعنى معين، كونه ناقلاً وسيطاً بين الراوى والقارئ (أو القراء)، أو بين المؤلف والقارئ (أو القراء). وهناك قيم معينة يجب الدفاع عنها، أو هناك أنواع من الغموض يجب توضيحها، ويتم تحقيق ذلك من خلال الأحاديث الجانبية *(a sides)* التى توجَّه إلى المروى عليه، ويجب التأكيد على

أهمية سلسلة من الحوادث، ويجب على المرء أن يعيد تأكيد وتسويغ - أو أن يعيد الشك بأفعال معينة، أو أن يؤكد اعتباطيتها، ويتمّ تحقيق ذلك من خلال توجيه علامات إلى المروى عليه. ففى رواية توم جونز مثلاً، يشرح الراوى للمروى عليه ضرورة التعقّل من أجل صيانة الفضيلة، وهو شرح يتيح لنا تقييم بطله بشكل أفضل، فهو فاضل ولكنه غير متعقّل: " إن التعقّل والاحتراس ضروريان حتى بالنسبة للإنسان الفاضل ... فلا يكفى أن تكون غاياتك، بله أفعالك، خيّرة أساساً، بل عليك أن تحرص على أن تبدو كذلك ". وعلى هذا النحو، نحن نعرف أنه على الرغم من أن لغراندن متكبّر، إلاّ أنه لم يكن ليكذب عندما يحتجُّ على التكبر؛ لأن مارسيل يوضح تماماً، للمروى عليه الذى يتوجه إليه، بقوله: " ذلك لايعنى، فى الحقيقة، أن لغراندن لم يكن صادقاً عندما ندَّد بالمتكبرين " . وفى الحقيقة، فإن عملية التوسّط لاتكون بهذه الصورة المباشرة دائما: وعلى ذلك، فإن العلاقات بين الراوى والمروى عليه تتطور أحيانا فى صيغة ساخرة، والقارئ لايستطيع دائماً أن يؤول عبارات الراوى للمروى عليه تأويلاً حرفياً. فهناك نواقل وسيطة أخرى، يمكن تصوّرها، غير الأحاديث الجانبية، المباشرة والصريحة، الموجّهة إلى المروى عليه، وهى ممكنات التوسط بين المؤلفين والقراء. فالحوارات والإستعارات والحالات الرمزية، والإلماعات إلى نظام فكرى معين أو إلى عمل فنى معين، هى جميعها بعض من طرائق التأثير فى القارئ، وتوجيه أحكامه، والسيطرة على ردود أفعاله. وفضلا عن ذلك، فإن هذه الطرائق هى المناهج التى يفضلها كثير من الروائيين المحدثين إن لم يكن أغلبهم، ربما بسبب أنهم يمنحون، أو يبدو أنهم يمنحون، حرية أكبر للقارئ، وربما بسبب أنهم يجبرونه على مشاركة أكثر فعالية فى تطور السرد، أوربما لأنهم، ببساطة، يبدون عناية بالواقعية. إن دور المروى عليه كونه وسيطا هو دور مختزل فى هذه الحالات. فكل شيء يجب أن يمر عبر المروى عليه، مادام كل شيء - الاستعارات، والإلماعات، والحوارات - ما يزال موجّهاً إليه، ولكن ليس ثمة شيء معدَّل، وليس ثمة شيء مفسَّر للقارئ من خلال ما يمر عبر المروى عليه. ومهما تكن ميزات نمط الوسيط هذا، فإنه، مع ذلك، ينبغى أن يُلاحظ ،من وجهة نظر معينة، أن العبارات المباشرة والصريحة التى يوجهها الراوى إلى المروى عليه هى وسيط أكثر

تنظيماً وتأثيراً. تكفى جمل قليلة لأن تؤسس الدلالة الحقيقية لأى فعل فجائى أو الطبيعة الحقيقية لأية شخصية، وتكفى كلمات قليلة لتيسير تأويل حالة معقدة. وعلى الرغم من ذلك، يمكننا أن نتساءل عن الإدراك الجمالى غير المحدود لستيفن فى رواية صورة الفنان فى شبابه، أو عن دلالة فعل خاص فى رواية وداعاً للسلاح، فنحن نعرف، دائما أو تقريبا دائما وطبقا للنص، حقيقة ما يشغل بال فابريسيه و لاسانسيفيرينا، أو ما يثير اهتمام الآنسة ميشونو(١٧).

إن المروى عليه يمارس، علاوة على وظيفة التوسّط، وظيفة خلق الشخصيات فى أى قصّ.... وفى حالة الراوى بوصفه شخصية، فإن وظيفة خلق الشخصيات مهمة على الرغم من أنها يمكن أن تُختزل إلى الحد الأدنى هنا: لأنه على مسافة من كل شىء، وعلى مسافة من نفسه، ولأن غرابته وعزلته تعتمدان على هذه المسافة ، فميورسول لن يعرف كيف ينهمك فى حوار حقيقى مع المروى عليه الذى يحكى له، وهكذا لايمكن وصفه من خلال هذا الحوار. ومع ذلك،فإن العلاقات التى يقيمها الراوى بوصفه شخصية مع المروى عليه الذى يحكى له، تكشف بقسط وافر - إن لم يكن بقسط أوفر - عن شخصيته أكثر من أى عنصر فى السرد. ففى رواية المتديِّنة *La Religieuse*، تبدو الأخت سوزان - بسبب تصوّرها عن المروى عليه، وأحاديثها الجانبية الموجهة إليه - ساذجة قليلا وماكرة كثيراً، وجذّابة أكثر مما ترغب فى أن تبدو عليه.

وفضلا عن ذلك، فإن العلاقات بين الراوى والمروى عليه فى نص ما، ربما تؤكد موضعة واحدة، وتوضح أخرى، أو تعارض موضعة أخرى مع ذلك. وغالبا ما تشير الموضعة ، مباشرة، إلى الحالة السردية، والقص بوصفه موضعة هو الذى تكشف عنه هذه العلاقات. فموضعة القص كونها موضعة حياة فى ألف ليلة وليلة مثلا، يؤكدها موقف شهرزاد من الخليفة والعكس بالعكس، فالبطلة ستموت إذا ما قرّر المروى عليه الذى تحكى له الكفَّ عن الإصغاء إليها مرة أخرى، تماماً مثلما تموت الشخصيات الأخرى الموجودة فى السرد لأنه لن يُصغى إليهم: وعلى نحو أساسى، فإن أى سرد

(١٧) انظر بهذا الصدد كتاب واين بوث المذكور فى أعلاه.

مستحيل من دون مروى عليه. ولكن، غالباً ما تكشف الموضوعات التى لاتعنى بحالة السرد ـ أو ربما تعنى بها على نحو مباشر فقط ـ عن مواضع الراوى والمروى عليه فى علاقة أحدهما بالآخر. ففى رواية الأب غوريو يحتفظ الراوى بعلاقات السلطة مع المروى عليه الذى يحكى له. فالراوى، منذ البداية، يحاول أن يستبق اعتراضات المروى عليه، وأن يهيمن عليه ويقنعه. فكل الوسائل مستخدمة: فالراوى يتملق، ويتضرع، ويهدد، ويهزأ، وفى التحليل الأخير، فإننا نتوقع نجاحه فى الحصول على أفضل مروى عليه يحكى له. ففى الجزء الأخير من الرواية، عندما وُضع فاوترين فى السجن، والأب غوريو يُحتَضَر، فإن الراوى نادراً ما يخاطب المروى عليه. ذلك لأن الراوى كان قد ربح المعركة. فهو الآن واثق من نتائجه، ومن هيمنته، ولم يعد بحاجة لفعل أى شىء سوى أن يروى القصة. إن هذا النوع من الحروب، وهذه الرغبة فى السلطة، يمكن أن توجدا على مستوى الشخصيات. ويحدث الصراع نفسه على مستوى الأحداث، وعلى مستوى القص كذلك.

إذا كان المروى عليه يسهم فى موضوعاتية السرد، فإنه جزء من إطار سردى دائماً، وهو غالباً جزء من إطار عينى يكون فيه الرواة والمروى عليهم هم كلهم شخصيات (قلب الظلام، واللاأخلاقى، والديكاميرون). والنتيجة هى جعل السرد يبدو وكأنه طبيعيا جدا. فالمروى عليه، شأنه شأن الراوى، يؤدى دورا لايُنكر فى احتمالية المطابقة. وأحيانا يقدم هذا الإطار العينى نموذجاً يتطور به عمل ما أو سرد ما. وفى رواية الديكاميرون أو فى رواية هبتاميرون ***L'Heptameron***، من المتوقع أن يصبح كل واحد من المروى عليهم راوياً على التتابع. إن المروى عليه يمثل فى هذه الظروف عنصراً أساسياً بالنسبة لتطور السرد، أكثر من كونه مجرد علامة أو مؤشر على احتمالية المطابقة.

وأخيراً، يجب أن ندرس المروى عليه، أحياناً، كيما نكتشف حركة سرد أساسية. ففى رواية السقطة مثلا، يمكننا أن نعرف ـ من خلال دراسة ردود أفعال المروى عليه الذى يحكى له كليمنس فقط ـ ما إذا كانت مجادلات البطل مفحمة جداً إلى درجة

لاتقاوم، أو على العكس، ما إذا كانت تمثل وسيلة بارعة ولكن غير مقنعة. ومن دون ريب، لايقول المروى عليه كلمة واحدة خلال الرواية برمتها، ونحن لانعرف ما إذا كان كليمنس يخاطب نفسه أم يخاطب شخصاً آخر: فنحن نفهم، فقط، من تعليقات الراوى أن المروى عليه، شأنه شأن الراوى، برجوازى فى أربعينياته، وباريسى، وحسن الإطلاع على دانتى والكتاب المقدس، وأنه محامٍ... وعلى الرغم من ذلك، لايمثل هذا الغموض، الذى يؤكد الازدواج الأساسى لعالم البطل، مشكلة بالنسبة للقارئ الذى يرغب فى اكتشاف الطريقة التى يحاكَم بها كليمنس فى الرواية: ومهما تكن هوية المروى عليه، فإن الشئ الوحيد الجدير بالملاحظة هو مدى موافقته على فرضيات البطل. فخطاب هذا الأخير يفصح عن مقاومة محاوره الشديدة باطّراد. ويصبح أسلوب كليمنس أكثر لفتاً للنظر، وجمله أكثر تعقيداً عندما يتقدم به السرد ويفلت منه المروى عليه. وفى بعض المرات، وفى القسم الأخير من الرواية، يظهر مهزوزاً على نحو خطر. فإذا لم يكن كليمنس، فى نهاية رواية السقطة، مهزوماً، فإنه بالتأكيد لم يكن منتصراً. وإذا لم تكن قيمه ونظرته إلى العالم والناس زائفة تماماً، فإنها غير صحيحة على نحو لايقبل الجدل. فربما ثمة مهن أخرى غير مهنة نائب الحاكم، وربما توجد طرائق أخرى مقبولة للعيش غير طريقة كليمنس.

وهكذا، يمكن للمروى عليه أن يمارس سلسلة كبيرة من الوظائف فى السرد: فهو يمثل حلقة وصل بين الراوى والقارئ، وهو يساعد على تأسيس الإطار السردى، ويفيد فى تمييز الراوى، ويؤكد موضوعات معينة، ويسهم فى تطوير الحُبكة، ويصبح الناطق عن أخلاق العمل. واعتماداً على ما إذا كان الراوى بارعاً أم غير كفء، واعتماداً على ما إذا كانت مشكلات التقنية السردية تثير انتباهه أم لا، واعتماداً على ما إذا كان سرده يتطلبها أم لا، فسوف يكون المروى عليه، من الواضح، مهماً تقريبا، وسيؤدى عدداً من الأدوار الكبيرة أو الصغيرة، وسيكون مُستَخدماً بطريقة دقيقة وأصيلة تقريباً. ومثلما ندرس الراوى كيما نقيّم تنظيم السرد، ومقاصده، ونجاحه، فإننا ينبغى، أيضا، أن نختبر المروى عليه كيما نفهم، إلى حد بعيد /أو على نحو غير اعتيادى، أوآلياته ودلالته.

إن المروى عليه من العناصر الأساسية للسرد بأسره. والاختبار الشامل لما يمثله، ودراسة العمل السردى بوصفه متكوّناً من سلسلة من العلامات الموجهة إليه، يمكن أن تؤدى إلى قراءة مخططة بوضوح، وإلى خَلقٍ أعمق للشخصيات الروائية فى العمل. ويمكن أن تفضى هذه الدراسة، أيضاً، إلى طوبولوجيا دقيقة جداً للنوع السردى، وإلى فهم أوسع لتطوره. ويمكن أن تقدِّم إدراكاً أفضل بالطريقة التى يؤدى بها السرد وظيفته، وتقييما أكثر دقة لنجاحه من وجهة نظر تقنية. وفى التحليل الأخير، يمكن أن تفضى بنا دراسة المروى عليه إلى فهم أفضل، ليس للنوع الأدبى فقط، وإنما لأفعال التواصل بأسرها.

ترجمتها إلى الإنجليزية

Francis Mariner

الشعر لغة، ولكنها لغة تُحدث تأثيرات لايُحدثها، بصورة ثابتة، الكلام العادى، وهناك افتراض معقول مفاده أن التحليل اللسانى لقصيدة ما يتعين عليه أن يكشف عن سمات محددة، وإن هناك علاقة سببية بين وجود هذه السمات فى النص وشعورنا التجريبى بوجود القصيدة أمامنا. إن فعل التواصل - إرسال رسالة من متكلم إلى مخاطَب - مشروط بالحاجة التى يلبّيها: فالبنية اللفظية التى يعتمد عليها عامل التواصل هى التى تكون موضع التركيز. وفى اللغة العادية المستخدمة للأغراض العملية، يكون التركيز، عادة، على سياق الموقف، أى على الواقع الذهنى أو المادى الذى يشير إليه، ويكون التركيز، أحيانا، على الشفرة *code* المستخدمة فى نقل الرسالة، أى على اللغة نفسها، إذا ما بدا هناك عائق أمام فهم المخاطَب وهلم جرا. ويكون التركيز، فى حالة الفن اللفظى، على الرسالة كغاية فى ذاتها وليست مجرد وسيلة: فالتركيز يكون على شكل الرسالة بوصفه أثراً ثابتاً ولامتغيراً ومستقلا، أبداً، عن الظروف الخارجية. والنظرة المجردة تعزو هذه الخاصية الثابتة واللافتة للنظر إلى وحدة أعلى وتركيب أعقد: فالقصيدة تتبع قواعد متعددة (مثل الوزن، والقيود المعجمية، الخ)، وتتكشّف - أكثر مما تتكشف عنه التفوّهات العرضية - عن العديد من العلاقات المتبادلة والبارزة بين عناصرها المكوّنة.

ومن أجل هذه السمات، اقترح رومان ياكوبسون صيغة عامة. فالاختيار *selec-tion* والتأليف *combination* مبدآن تنظيميان أساسيان للكلام. يُبنى الاختيار على التماثل *equivalence* (علاقة استعارية)، أما التشابه أو التعارض، فالمتكلم يعيّن موضوعه عن طريق أحد المترادفات المتاحة والمتنوعة، ومن ثم يقول ما يتعين عليه قوله حوله (المسند) من خلال اختيار آخر من مجموعة اخرى من الكلمات القابلة للتبادل

النمـوذج .(paradigm) ومن تـأليف هذه الكلمـات، أى تجـاورهـا، تنتج جـملة. ورومـان ياكوبسون يحدد البنية الشعرية بأنها بنية يميّزها " إسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيـار على محـور التـأليف "(١). وعلى سـبيل المثال، تتـألف الكلمـات فى متـواليات إيقاعية مقفاة ومتجانسة استهلاليا نتيجة تماثلها الصوتى، ويؤسس هذا، حتماً، توازنات دلالية بين هذه الكلمات، وبنـاء على ذلك، تُدرك معانيها الخاصة كونها متعالقة عن طريق التشابه (استعارة أو تشبيه) أو عن طريق التعارض (تضاد).

وهذا يعنى أن تكرار الأشكال المتمـاثلة، أى التـوازى parallelism،هو العـلاقـة الأسـاسيـة المقوِّمـة للشعـر. وبطبيـعـة الحـال، مـادامت اللغـة نظامـا مؤلفـا من بضعـة مستويات يتركّب أحدها على الآخر (المستويات الصـوتية، والفـونولوجية، والنـحوية، والدلاليـة، وإلخ)، فإن التوازى يكشف عن نفسـه فى أى مسـتوى من هذه المسـتويات: فالقصيدة، إذن، متوالية لفظية تتكرر من خلالها العلاقات نفسـها بين المكوّنات وعلى مستويات مختلفة، والقصة نفسها تُحكى ببضعة طرائق فى الوقت نفسه، وبالطريقة نفسها فى بضعة مرات. وبشكل مفيد، يمكن أن نحدد ثانية بمصطلحات بنيوية كنّا قد ذكرنا، مرة، أنها تعريفات أساسية فنقول: البنية نظام مؤلف من بضعة عناصر، ولا يمكن أن يخضع أحد هذه العناصر للتغير من دون إحداث تغيير فى العناصر الأخرى كلها، وهكذا، فان النظام هو ما يسميه علماء الرياضيـات الكمية الثابتة invariant، وتتولد عن هذه التحويلات الموجودة ضمن الكمية الثابتة مجموعة من النماذج من النمط نفسه (أى الأشكال غير القابلة للتحـول آلياً)، أو مـجموعـة من المتغيرات .variants فالكمية الثابتة هى، بطبيعة الحال، تجريد يتم الوصول إليه عن طريق تحديد يبقى ثابتاً بإزاء هذه التحولات، ولذلك نحن قادرون على ملاحظة البنية فى شكل هـذا التـغير أو ذاك فقط. والآن، فإننا مستعدون لأن نتفق مع كلود ليفى شتراوس على أن القصيدة بنية تشتمل، فى ذاتها،على متغيراتها التى تنتظم على المحور العمودى للمستويات اللسانية المختلفة. وعلى ذلك يمكن وصف القصيدة على نحو مستقل، ولذلك لسنا

(١) *Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics in Style in Language. ed T. A. Sebeok (Cambridge, Mass: M. I. T. press. 1960). pp. 350-77. See especially pages 358 ff.*

بحاجة إلى توضيح فرادتها عن طريق البحث المضنى لتحديد طبيعة مفاهيم مثل اللاقواعدية *non-grammaticalness* أو الانحراف عن المعيار. وإن مقارنة التغيرات، بوصفها شرطاً أساسياً للتحليل، يُنجَز بمجرد تقطيع النص إلى مستوياته اللسانية المختلفة، مستوى فمستوى.

هذا هو المقترب الذى جرّبه ياكوبسون وشتراوس، بدقة استثنائية، على سونيتة " القطط " لبودلير[٢]. فقد أعلنا، ببساطة، أنهما معنيان بوصف ما يبنى القصيدة فقط. وعلى الرغم من ذلك، فقد توصّلا إلى استنتاجات تتعلق بمعنى القصيدة، وحاولا أن يربطا القصيدة بنظرة الشاعر الجمالية أو حتى بنفسيته، وتلك هى حقول علماء الأدب. وهذا يثير السؤال الآتى: كيف ننتقل من الوصف إلى الحكم، أى كيف ننتقل من دراسة النص إلى دراسة تأثيره على القارئ ؟ والسونيتة مناسبة مواتية لمثل هذه المناقشة، ذلك لأن النقاد عموما قلّلوا من أهمية القصيدة (فى ديوان أزهار الشر)على أساس أنها نتاج بودلير فى حقبته المبكرة (*1847*)، ووجدوها أقلَّ تمثيلاً لأسلوب بودلير من القصائد الأخرى. بيد أن الشاعر لم يشعر بإزائها على هذا النحو، فقد اعتقد بأنها تستحق النشر فى صفحة صديق ما، وعلّق عليها آمالاً عريضة فى أن تنال بعض الاهتمام، ومن ثم اختارها كتمهيد لقصائد *Limbes* المخفقة التى نشرها سنة *(851)*، وأخيراً عدّها تستحق العناية، وأن تُضمَّن فى طبعات (ديوان أزهار الشر) التى كان يهيئ نفسه لها. وإذا ما أمكن للبنيوية أن تساعد على تحديد صاحب وجهة النظر الصحيحة هنا، فإننا سوف نختبر إمكانياتها التطبيقية فى قضايا النقد الأدبى.

وعلى أية حال، فإن الشىء المهم هنا هو التساؤل عما إذا كانت اللسانيات البنيوية غير المعدلة ملائمة لتحليل الشعر ملاءمة تامة. يتأسس منهج المؤلفَيْن على فرضية مفادها أن أى نظام بنيوى يمكنهما رصده فى القصيدة هو بنية شعرية ضرورة. وعلى العكس، لانستطيع أن نفترض أن القصيدة ربما تتضمن بنى معينة لاتؤدى دوراً فى وظيفتها وتأثيرها بوصفها (أى القصيدة)عملاً فنياً أدبياً، بحيث لاتكون أمام اللسانيات

(٢) *Roman Jakobson, and Claude Lvi- Strauss, "Les Chats de Charles Baudelaire"L'Homme 2 (1962): 5-21.*

البنيوية من طريقة للتمييز بين هذه البنى اللاموسومة وتلك البنى الفعالة أدبياً. وبالضدِّ من ذلك، فربما تكون ثمة بنى شعرية تامة لايمكن لتحليلٍ لايتلاءم مع خصوصية اللغة الشعرية أن يميزها بحد ذاتها.

القطط*

(١) العشّاق المدلّهون والعلماء الزهّاد

(٢) يحبّون كلّهم، في مرحلة نضجهم،

(٣) القطط القويّة الأليفة، زهوَ البيوت،**

(٤) التي تتحسّس البرد بشدّة مثلهم، ومثلهم تألف مكانها.

(٥) أصدقاء العلم والشهوة

(٦) هم يفتّشون عن الصمت، ورهبة الظلمات،

(٧) ولكانت جهنّم جعلت منهم رُسلَها الجنائزيين،

(٨) لو كان في وسعهم أن يطأطئوا زهوَهم للعبودية.

(٩) إنهم يتّخذون أوضاعاً نبيلة وهم يفكّرون

(١٠) مثلَ أوضاعِ آباءِ الهولِ المضطجعين في أعماق الوحشة،***

(١١) الذين يبدون غارقين في حلم لانهايةَ له،

(١٢) إن أصلابَهم الخصبةَ مملوءةٌ بشرارات سحرية

(١٣) وحُبَيْبات ذهبٍ، مثل رمل ناعم

* اعتمدنا هنا ترجمة خليل الخوري لديوان " أزهار الشر "، الصادرة ببغداد 1989، وكذلك بعض الأبيات من قصائد أخرى سوف ترد في المقالة تباعاً. المترجمان

** استخدمها الشاعر بصيغة المفرد (البيت، المنزل). (ملاحظة لمترجم القصيدة خليل الخوري).

*** أوردها الشاعر بصيغة الجمع (الوحشات) (الوحدات). ملاحظة لمترجم القصيدة. المترجمان

(١٤) تُرصِّعُ بالنجوم أحداقَهم السرّيةَ بغموض[٣].

(١) *Les amoureux fervents et les savants austères*

(٢) *Aiment également,dans leur,mûre saison,*

(٣) *Les chats puissants et doux,orgueil de la maison,*

(٤) *Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.*

(٥) *Amis de la science et de la volupté,*

(٦) *Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;*

(٧) *L'Erèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,*

(٨) *S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté*

(٩) *Ils prennent en songeant les nobles attitudes*

(٣) وهذا هو النص الإنجليزي لقصيدة " القطط " بترجمة جين تومبكنز وكاترين ماكزي:

Fervent Lovers and austere sages
Love equally, in their season of ripeness,
Cats, powerful and soft, pride of the household,
Who like them are easily chilled and like them sedentary.
Friends of knowledge and of sensual pleasure,
They seek out silence and the awfulness Shadaws,
Erebus would have taken them as funereal coursers,
If they could bend their pride to servitude.
They assume, in their musings, the noble attitudes
Of great sphinxes stretched in the depth of solitudes,
Who seem to fall asleep in an endless dream,
Their fecund flanks are full of magic sparks,
And golden particles, like fine sand,
Bespangle dimly their mustical pupils.

Des grands sphinx allongés au fond des solitudes, (١٠)

Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin; (١١)

Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques, (١٢)

Et des parcelles d'or,ainsi qu' un sable fin, (١٣)

Etoilent vaguement leurs prunelles mystiques. (١٤)

يخضع ياكوبسون وشتراوس النص إلى تقطيعات فى وزنه ونسيجه الصوتى، وقواعده ومعناه، وهكذا فهما قادران على جمع بضع مجموعات من العلامات المتماثلة التى تحقق بنية السونيتة. وسأقوم بوصف مختصر للأنظمة التى تمّ تحقيقها بمثل هذه الطريقة، وذلك عن طريق اقتطاع عيّنة من الأنواع التى دُرست، بشكل مقارن، من أجل تأسيس هذه الأنظمة. والهدف الذى أتوخّاه، هنا، هو أن أبيّن، فقط، كيف ينفّذ المؤلفان تحليلهما. والدلالة القصوى لمجادلاتهما المهملة هنا سوف تتصدّى لها مناقشتى لشرعية مقتربهما.

يميّز ياكوبسون وليفى شتراوس البنى المتنامة أو المتداخلة الآتية:

١) تقسيم ثلاثى إلى: الرباعية الأولى التى تمثل القطط كونها مخلوقات سلبية يرقبها الغرباء والعشاق والعلماء؛ الرباعية الثانية ؛ إذ تكون القطط مخلوقات فعّالة ولكن، مرة أخرى، منظوراً إليها من الخارج، من خلال قوى الظلام، وهذه الأخيرة ـ منظوراً إليها من الخارج أيضاً ـ تكون فعّالة: فهى تضمر نوايا سيئة نحو القطط، وتخيّبها حرية الحيوانات الضئيلة؛ (والسداسية *estet s*الأبيات الستة الأخيرة من السونيتة) تمنحنا رؤية داخلية لأسلوب حياة القطة؛ فربما يكون موقفها سلبياً، ولكنها تسلّم بذلك الموقف على نحو فعّال. وهكذا ينتهى التقابل بين الفعّال والسلبى، أو ربما يُلغى، وتغلق دائرة السونيتة.

يحدد هذه البنية الثلاثية نموذجان متماثلان: الأول قواعدى تشكله الجمل الثلاث المركبة التى تعيّنها علامات الوقف، وتحددها أيضاً متوالية رياضية فى عدد من

عباراتها المستقلة وأشكالها اللفظية الشخصية (لأنها متميزة من الأشكال فى صيغة المصدر أو اسم الفاعل)، والثانى وزنى، إذ توحّد أنظمة القافية الثلاثيتين (*tersets* أى المقطعين الأخيرين المكوِّن كل منهما من ثلاثة أبيات) فى أبيات ستة أخيرة من السونيتة، فى الوقت الذى تفصلهما فيه عن الرباعيتين. وفضلا عن ذلك، تربط هذين النموذجين معاً علاقة بين القافية والمقولات النحوية : فكل قافية مؤنثة *feminine** تتوافق مع نهاية بصيغة الجمع، وكل قافية مذكرة *masculine* تتوافق مع نهاية بصيغة المفرد.

٢) تقسيم ثنائى يقابل الثمانية (*o ctet*الأبيات الثمانية الأولى من السونيتة) والسداسية. ففى الثمانية تتم رؤية القطط من وجهة نظر ملاحظ خارجى، وتُحجز ضمن الزمان والمكان (فالكلمتان *saison* من البيت *2* ، و *maison* من البيت *3* ، تجعلهما قافيتاهما ومعنياهما متماثلتين). وفى السداسية تتلاشى وجهة النظر وحدود الزمان والمكان كذلك: فالصحراء تعصف بالمنزل لتكشفه تماماً؛ فأبدية (فى حلم لانهاية له *dans un rêve sans fin* من البيت *11*) تمحق (فى مرحلة نضجهم *dans leur ,mûre saison* من البيت *2*)، وفى هذه الحالة يكون التماثل تناقضاً، ويؤسسه شكلياً توازى بنائىْ الكلمة *dans*، وهما البناءان الوحيدان فى القصيدة. ينضمُّ هذا التقابل الإجمالى مع تقابلين ثانويين: الرباعية الأولى بمقابل الثلاثية الأولى (الكلمة *maison* من البيت *2* بمقابل الكلمة *solititude* من البيت *10*، والكلمة *saison* من البيت *2* بمقابل الكلمة *sans fin* من البيت *11*، والرباعية الثانية بمقابل الثلاثية الثانية، القطط فى الظلام بمقابل القطط تشع نوراً). فلنأخذ أحد هذين التقابلين الثانويين فقط: فى الرباعية الثانية والثلاثية الثانية، من جهة أولى، يكون التعبير(إن أصلابهم الخصبة مملوءة من البيت *12*) مرادفاً للتعبير (أصدقاء ... الشهوة، من البيت *5*)، وإن أحد الفاعلِيْن فى

* (القافية المؤنثة : *feminine rhyme* تعني، في الشعر الفرنسي، القافية التي تنتهي بالصامت *(E)* أما القافية المذكرة : *masculine rhyme* تعني، في الشعر الإنجليزي، القافية التي تنتهي بمقطع منبور بعكس القافية المؤنثة التي تنتهي بمقطع منبور يليه مقطع غير منبور. وفي الشعر الفرنسي هي القافية التي تنتهي بمقطع لايليه الصامت *(E)* (معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، انظر، أيضاً:-*Practical English Prosody,Bernard Blackstone,First published1965. pp 58-67-69* المترجمان

الرباعية، والفاعلين الثلاثة فى الثلاثية تشير كلها، وعلى حد سواء، الى أشياء غير حية. ومن جهة أخرى، فإن تناقض الظلام والنور يدعّمه تطابق مجموعات من المفردات المتوازنة: فالكلمتان (جهنّم *Erèbe*، من البيت *7*) و (ظلمات *ténèbres*، من البيت *6*) تحاكى إحداهما الأخرى فى المعنى والصوت، وكذلك الكلمات (شرارات *énitcelles*من البيت *12*) و (حبيبات ذهب *parCELLES d'or*من البيت *13*) و (أحداق *prunELLES* من البيت *14*).

3) تقسيم شبه تقاطعى يربط الرباعية الأولى والثلاثية الثانية، حيث يكون دور القطط الذى تؤديه كونها مفعولا به "الكلمة *chats* من البيت *3*، والكلمة *leurs* من البيتين *12 . 13* "، وتربط، من جهة اخرى، الرباعية الثانية والثلاثية الأولى، حيث تكون القطط فواعل. يتضمن اقتران الرباعية الأولى والثلاثية الثانية ـ الذى سأقتصر عليه فى هذا العرض الموجز ـ التماثلات الشكلية الآتية: يحتوى كلا المقطعين الشعريين *stanzas*نعوتاً أكثر مما تحويه المقطوعات الشعرية *strophes* * الداخلية ، فالفعلان الأول والأخير يقيّدهما تقافى الأحوال (يحبّون كلّهم، من البيت *2* ؛ وترصّع بالنجوم، من البيت *14*)وهذان هما المقطعان الوحيدان المؤلفان من جمل ذات فاعلْين لفعل واحد ومفعول به واحد، ويقيّد كل فاعل مفعول به بنعت واحد، الخ. وثمة علاقة دلالية تقوّم هذه السمات كلها: ففى الرباعية الأولى تقوم العلاقة الكنائية *metonymic* بين الحيوانات ومعبوديها (أى القطط والناس الذين يعيشون فى البيت نفسه) بتوليد تشابه استعارى *metaphoric* "*similarity*" فالتعبير مثلهم يتكرر مرتين فى البيت *4* "، ويحدث الشئ نفسه فى الثلاثية الثانية، إذ يتيح وصف مجازى مرسل *synecdochic* للقطط ـ من خلال استخدام أجزاء مختلفة من جسم القطط ـ تماهياً استعارياً بالكون، أو هكذا يقول المحللان.

* المقطع الشعري : *stanza* مجموعة من أبيات الشعر تزيد عادة على الثلاثة، وتتحد في نظام القافية، وفي الوزن مع غيرها من المقاطع في القصيدة الواحدة. (معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة). وكلمة *stanza* كلمة إيطالية ـ من الكلمة اللاتينية *stare* أي يقف ـ وتعني موضع التوقّف، أنظر: *Practical English Prosody,pp.94-104.* المقطوعة الشعرية *strophe*، ترجمناها بالمقطوعة لكي نميزها من *stanza*، وسنثبت الكلمة الإنجليزية كما وردت. أما معناها فيحدده كتاب (*Practical English Prosody,p.161*) بأنها أحد مقاطع الأود *Ode*، وهي كلمة إغريقية تعني حرفياً لتحول *.(turn)* وتُستخدم ليُقصد بها أيُّ مقطع شعري يتكوّن من أبيات مختلفة الطول وقافية غير متماثلة على الأرجح، (انظر أيضا *p. 49*). المترجمان

تتموضع هذه الأنظمة الثلاثة أحدها داخل الآخر، وتجعل السونيتة بنية (مغلقة)، ولكن هذه الأنظمة تتواجد مع نظام رابع يجعل من القصيدة بنية مفتوحة النهاية تتطور ديناميا من البيت الأول إلى البيت الأخير: أى أن ثمة سداسيتين متساويتين (*1.1 - 6* و *9 - 14*) يفصل بينهما بيتان مزدوجان *distich.* ومن هذه البنى الأربع، فإن هذه البنية الأخيرة هى البنية الأكثر اختلافا مع المقطع ومع مبنى القافية، وهى التى تحدد السونيتة كنوع أدبى. يقدم البيتان الشاذان سمات لاتظهر فى أى موضع آخر، بمقابل خلفية من السمات التى تظهر فى مكان آخر من القصيدة، وبعض هذه السمات يتصل بسمات البيتين المزدوجين من خلال المطابقة [أى ما يفيد نقيض المعنى]، " فكل زمرة من الفاعل والفعل تكون بصيغة الجمع باستثناء *L'Erèbe les eût pris*(من البيت *7*) بمقابل القاعدة المتّبعة خلال القصيدة: أى الجناس الاستهلالى للكلمتين *fenèbres* من البيت *7*، والكلمة *fierté* من البيت *8* ، إلخ...). وهنا يعدّ ياكوبسون وليفى شتراوس هذين البيتين بمثابة تحوّل: فالسداسية المفترضة تصف، بشكل موضوعى، الحالة الحقيقية للعالم الواقعى، والمقولتان الإنسانيتان المتقابلتان، المقولة الحسية والمقولة العقلية، تتواءمان من خلال تماهيهما بالحيوان الذى يكتسب ميزات متضادّة تماما لكلا النوعين من البشر (أى ذلك الذى يتّسم بالجانب الحسى والآخر الذى يتّسم بالجانب العقلى)، وفى الحقيقة تتكشّف هذه الميزات عن حبّ القطط للصمت والظلام؛ وهو نزوع يعرّضها للإغراء. فجهنم *Erebus* تهدّد بتقييدها بطبيعتها الحيوانية من خلال ترويضها، ونحن نبتهج إذ نرى جهنم تخفق فى ذلك. وينبغى ألاّ يُنظر الى هذه الواقعة (الأبيزود *episode*)* التى يعبَّر عنها بموجب التوازى ـ كونها مطابقة أخرى، بل بوصفها " التماثل الوحيد المرفوض ".

ومع ذلك، فإن لهذا الرفض أثره الإيجابى، فثمة مماثل لأبى الهول يمكن أن يحلّ محله. إن أبا الهول ـ ذا الرأس البشرى والجسد الحيوانى ـ يؤسطر التماهى القائم بين

★ للواقعة [الأبيزود] *episode :* واقعة أو حادثة عرضية في سياق السرد القصصي أو الشعري قد تتصل أحياناً بالحُبكة أو قد تكون استطرادية. (معجم المصطلحات الأدبية، إعداد: إبراهيم فتحي)، وكذلك أنظر: (معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة) المترجمان

القطط الحقيقية والناس. وكذلك فإن استغراق المسوخ الساكن فى أحلام اليقظة وسكون القطط المقيم (وهذان شيئان يميزان الأصناف البشرية حين يرمزان لها) يكونان مترادفين، وإن الطريقة التى تقلّد بها القطط أبا الهول إنما هو تماثل جديد يتم التصريح به ، فى وقت واحد، على المستوى القواعدى - ففى السرد يكون التعبير *en songeant* من البيت *9* هو الذى يبدو شبيها بالتعبير *sphinx allongés* من البيت *10* - وعلى المستوى المورفولوجى - فالكلمتان *allongés* و *songeant* هما اسما الفاعل الوحيدان فى النص - وعلى المستوى الصوتى يتصل الفعلان من خلال الجناس *paronomasia.* وتُكرِّس السداسية لتعميق سر هذه الأعجوبة من القطط. فالثلاثية الأولى ما تزال تعزِّز الغموض، إذ من الصعوبة أن نقرر ما إذا كانت القطط وأبو الهول مرتبطة فقط لتمجيد صورة القطط بشكل فنى، أو إذا ما كان لدينا هنا وصف لتشابه فعلى، أى وجود رباط عرقى بين أبى الهول المنزلى والقط الصحراوى. وعلى أية حال، فإن عملية استبدال أعضاء جسد القط، فى الثلاثية الثانية، عوضاً عن القط ككل، إنما هى عملية تبدّد الحيوان فى حبيبات مادية، والتماهى النهائى يجمع تلك الحبيبات بذرات رمل الصحراء ليحولها إلى نجوم: لقد تمّ، إذن، انصهار القطط بالكون. لايقصى تمجيد اللانهائية البنية الدائرية من النص. فالمؤلفان يعتقدان بأن هناك توازياً بين الثلاثية الثانية والبيت الأول، إذ يُنظر إلى الأسطورة على أنها تنويع على مقياس تدرّجى كلى للوحدة " التضييقية " والانكفاء نحو الداخل عندما يطوى العاشق عشيقته بين يديه، وللوحدة التوسيعية والتوجّه نحو الخارج عندما يأخذ الباحثُ الكون فى قبضته، وعلى نحو شبيه بذلك، فإن القطط إما أن تستبطن الكون *(أى تجعله جزءاً منها)*، أو أن تبسط نفسها إلى ما وراء حدود الزمان والمكان.

من كل ما تقدم يمكن أن نحدد النتيجة الآتية على الأقل: إن هذه البنى المؤتلفة والمتنامة تبادلياً تتفاعل فى ما بينها بطريقة فريدة. فالقصيدة مثل عالم صغير له نظامه الخاص من الإحالات والتناظرات. ونحن لدينا بيّنة مقنعة تماماً على تسلسل استثنائى من التطابقات التى توحِّد أجزاء الكلام معاً.

ولكن ليس ثمة معرفة أكيدة بالنظام الذى يسهم ـ من بين أنظمة التطابقات هذه ـ فى شعرية النص، وهناك الكثير مما يمكن قوله عن تلك الأنظمة التى لاتسهم فى شعرية النص.

إن التقسيمات المقترحة فى أعلاه تفسّر قدرا كبيرا من التوتر الحاصل بين القوافى المتماثلة وغير المتماثلة، وبين تنظيمات القواعد التى يستند إليها تركيب السونيتة. والتقسيم الأول يكون بمنأى عن النقد، وكذلك التقسيم الثانى فهو معدّ بصورة جيدة مادام مرتكزاً على تمفصل (أى الحد الفاصل بين الثمانية والسداسية) يطابق تغيّراً حاداً جداً يساعد على قيام التقسيم الرابع. أما التقسيمان الثالث والرابع، لاسيما الرابع، يستخدمان مكوّنات لايمكن للقارئ أن يدركها، لذلك سوف تبقى تلك المكوّنات غريبة على البنية الشعرية، تلك البنية التى يُفترض فيها التشديد على شكل الرسالة، وكيما تجعل من ذلك الشكل شيئاً " مرئياً " إلى حد كبير، وخاضعاً إلى حد كبير.

إن التماثلات المقامة على أسس من التشابهات النحوية الخالصة سوف تبدو ملتبسة على نحو خاص، مثال ذلك التوازى المشار إليه بين عبارات الصلة للبيتين (4) و (11): وهذا الأخير يرسم، بصورة مجازية، " شكل رباعية متخيَّلة، وتشاكل مزعوم بالرباعية الأولى ". وعلى الأغلب، قد يمكن تصوّر هذا إذا ما ظهرت العبارات قبالة سياق خالٍ أو منتظم لا أن تظهر فى سونيتة فعلية يقوم التغير المستمر فيها بتكوين تضاد موسوم وضرورى من أجل خداع الإدراك الحسى. ويمكن لعلاقة قوية موجودة فى واحد من هذين البيتين أن تبطل هذا التوازى القائم من بيت إلى آخر. ويحدث هذا فى حالة التوازن الذى ألحّ عليه ياكوبسون وليفى شتراوس بين *Qui comme eux sont frileux* من البيت(4)، و *Leurs reins féconds sont pleins* من البيت (12)، وهو توازن يحدث بسبب توازيهما النحوى وقوافيهما الداخلية. وفى سياق الاختلاف الذى

يرجـع كفّـة التشابهات، تكـون القـافيـة الداخليـة للكلمتين *science* مـن البيت (5) و *silence* من البيت (6) جلية، وكذلك مع *eux-frileux* من البيت (4)، لأن النبرات المتماثلة تقويها، بيد أن قراءة عادية للبيت (12) سيتعين عليها أن تأخذ بنظر الاعتبار الوحدة المحكمة للتعبير *leurs reins féconds* التى تتطلب وقفة *pause* بعد الكلمة *fé conds* والوقف العادى يتلاشى تقريبا ؛ لأن الكلمة *pleins* لايمكن ان تنفصل عن الكلمة التى تليها *d'étincelles*؛ذلك لأن الكلمة *pleins* انضوائية، وهى تلغى القافية عملياً. فلنفترض أننا نقرأ من دون اعتبار للمعنى أو القواعد: فإن القافية تنتعش، ولكن أى استجابة للقافية فى البيت (4) تبدو، مع ذلك، استجابة نظرية خاصة، ذلك لأن التعبير *comme eux sont frileux* متشاكل فقط مع التعبير *comme eux sédentaires*، وهو تعبير ليس حراً فى أن يرتبط بأى موضع آخر. فنظام القافية المهم ـ النظام الذى ينظم الإيقاع ويكشف المعنى ـ هو التجانس اللفظى القائم من وراء النبرة المتماثلة للتعبير *comme eux* المتكرر مرتين. أما قافية الكلمة *frileux* فإنها تغيير ثانوى فى النغمة: فهى" تتظاهر " بأن البيت ينتهى عند الوقف(٤)، وبالتالى تمنح الإيقاع بداية جديدة لتجعل من التكرار " غير المتوقع " شيئاً مدهشاً إلى أبعد حد ممكن، والحقيقة أن هذه الكلمة تتقافى مع التعبير *comme eux* لتشدّد على الكلمة *sédentairs* من خلال التضاد ـ والتعبير *comme eux* الثانى يؤدى بالإحساس بالتوازن ـ ذلك الإحساس الكامن فى لاشعور القارئ ـ إلى توقع قافية ثانية، ولكنّ هذا التوقع يُحبَط بصورة جميلة. وعلى أية حال، لقد وجدنا توازيا ـ بيد أن التوازى الضئيل يخسر النزاع ـ وهذا يكفى لجعل تجمع التشاكل أداة غير جدير بالثقة. والتشابهات الممتدة على مستوى واحد ليست دليلاً على التطابق: فثمة توازٍ ملحوظ بين الرباعية الأولى والثلاثية الثانية يقوم على تماثل الفاعلَيْن *Les amoureux fervents,Les savants austèes* من البيت (1)/ *des parcelles d'or,un sable fin* من البيت (13)، وفعل مع ظرف يتقافى معه *Etoilent vaguement* من البيت (14)/ *Aiment également* من البيت (2)،

(٤) إن هذا الدور البنيوي للقطع تمّ تدعيمه وثائقياً: وقد أدان ماليرب *Malherbe* القوافي الداخلية لأنها تُحدث هذه التأثيرات بالضبط.

ومفعول به للنعت ـ الاسم *Les chats puissants et doux* من البيت (*3*) */Leurs pru* *nelles mystiques* من البيت (*14*) فى متوالية متماثلة. بيد أننى لاأفهم كيف يتسنى لمتغيرين، فى بنية نظم معين، أن يكونا متماثلين إذا كانت مواقع مكوّناتهما غير متشاكلة: فالوزن يضفى الدلالة على المكان الذى تشغله الجملة. وإن علاقة المفعول به بالفعل فى البيت (*14*) هى ليست نفسها كما فى الرباعية الأولى، مادامت الرباعية تفصلهما من خلال المعترضات *parenthèses* والتضمين *enjambement*، فى أن الثلاثية توحّدهما. ولذلك ثمة اختلاف حتمى فى التوكيد، وثمة تغيّر فى المواقع المتعاقبة داخل البيت. وعلاوة على ذلك، فإن توازن الفاعلين منحرف تماماً: فالمكوّنات متماثلة، ونحن نستطيع أن نصل التعبير *amoureux fervents* من البيت (*1*) عمودياً بالتعبير *parcelles d'or* من البيت (*13*)، أو نصله بشكل مائل بالتعبير *sable fin* من البيت (*11*)، بيد أن الأنظمة التى تدخل فيها هذه التعبيرات ليست متشابهة؛ ذلك أن علاقة التعبير *sable fin* من البيت (*1*) بالتعبير *parcelles d'or* من البيت (*11*) هى ليست نفس العلاقة التى تتخذها الكلمة *savants* من البيت (*1*) بالكلمة *amoureux* من البيت *(1)*. فهاتان الكلمتان الأخيرتان هما كلمتان متعادلتان ومتقابلتان، وإن تجاورهما يعبر عن تناقضهما الكامل، ولكن تجاور الكلمتين *parcells* و *sable* يكرر المعنى نفسه مرتين فقط، ويدلّ التعبير *Ainsi que* على علاقة استعارية ، وقد يكون للكلمتين *Ainsi que* و *et* نفس الوظيفة الفعلية فى اللغة، وقد تصنّفان على نحو مشابه، ولكن هذا لايحدث، فهما هنا ليستا مترادفتين ولا متطابقتين (أى متناقضتين) والتوازى الذى توحى به القواعد يظل توازياً فعلياً؛ لأنه لايوجد فيه تشاكل لا من حيث الوزن ولا من حيث النظام الدلالى.

ليس ثمة تقطيع تخضع له القصيدة يمكن أن يُقدم، بحيادية، الوحدات التى هى جزء من البنية الشعرية للقصيدة، والوحدات المحايدة التى هى ليست جزءاً من البنية الشعرية. إن نقطة ضعف المنهج تكمن، حقيقة، فى المقولات المستخدمة. وهناك مثال يفضح ذلك ؛ إذ إن ياكوبسون وليفى شتراوس يفهمان، بصورة حرفية، المعنى التقنى للجانب الأنثوى كما هو مستخدم فى العروض والقواعد، ويحمّلان المقولات الأنثوية

الشكلية قيماً جمالية، بل وقيماً أخلاقية أيضاً. فهما يحاولان البرهنة على وجود لَبْسٍ جنسى *sexual* فى القصيدة، أى وجود موتيف الخنثوى، ويجدان بيِّنة على ذلك فى "الاختيار المتناقض ظاهرياً للأسماء الأنثوية كقوافٍ ذكرية ". حقا إن جنس *gender* (من حيث المذكر والمؤنث) الأسماء الفرنسية يوجِّه التداعيات التى تثيرها تلك الأسماء: فهذا النوع من التأثير يمكن تصوّره مع الكلمات التى تعيِّن موضوعات عينية أو حتى مفاهيم مجردة بقدر ما يمكن أن تُخلع عليها صفة بشرية، أو يمكن تُشخَّص مثل الكلمة *volupté* الشهوة من البيت(*5*) التى هى أكثر أنوثة من الكلمة *plaisir* اللذة. ولا يكاد يصحّ هذا، على أية حال، فى حالة المصطلحية التقنية الخالصة، إذ إن الكلمة المذكّرة تعنى الكلمة " المنتهية بمقطع منبور تماما "، والكلمة المؤنثة تعنى الكلمة " المنتهية بمقطع غير منبور" (لاسيما عندما لاتكون بالمرء حاجة لأن يعى تلك المواضعات من أجل أن يَدرك حسياً تغيّراً معيناً). ومن خلال توسيع هذا إلى أقصى مداه، قد نكتشف حالات تَستحضرُ فيها القافية المؤنثة بعض هذه التداعيات؛ لأنها تتطابق مع نهاية الجنس الأنثوى المميزة، ولا تتطابق، على الإطلاق، مع القوافى المذكرة التى لاتقدم أى اتفاق مشابه. والمتخصصون، فقط، سوف يفكرون فى ذلك (وقد فكروا فيه فعلا)، وإن عقلنةً لسانيةً واصفةً *metalinguistic* لهذا النوع سوف تبيّن كم هو سهل لحَذر المُحلّل أن ينزلق إلى الإيمان بالقيمة التفسيرية الجوهرية للمصطلحات الوصفية الخالصة.

ويفترض ياكوبسون وليفى شتراوس، بوضوح، أن تحديد المقولات المستخدمة لجمع المعطيات هو تحديد سارى المفعول أيضاً بخصوص تفسير وظائف تلك المقولات فى البنية الشعرية، إذ تستلزم المتقابلات اللسانية، مثلا، اختلافات أسلوبية بشكل آلى. لقد توضّح أن دور الفونيمات الرخيمة *liquid phonemes* فى نسيج السونيتة الصوتى هو دور دالّ: فالرباعية الثانية تتميز، على نحو مؤكد، بتنوّعات يمكن رصدها مادام هذا المقطع الشعرى تتحول فيه الهيمنة الصوتية من الصوائت الأنفية *nasal vowels* (وهى ثلاثة فقط) إلى الصوامت الرخيمة *liquid consonants* (وهى أربعة وعشرون)، والتنوعات الحادة لايمكن إضعاف تأثيرها. وعلى أية حال، ثمة تقابل لسانى بين (/)

و (r)، ويوسَم هذا التقابل فى اللغة الفرنسية على نحو خاص، يُستثمر فى الشعر غالبا بطريقة تنسجم مع الطبيعة الصوتية للسمات المتقابلة. إن ارتداداً طفيفاً لـ (r) قبل (l) فى الثلاثيتين يُؤوَّل " كتلازم بليغ للمرور من المكر التجريبى إلى تغييرات مظهره الأسطورية ". ولكن ما من أحد على الأرجح يعتقد بوجود أية دلالة لاختلاف ما ـ بقدر ما هو غير مدرك حسيا ـ كذلك الذى بين أربع عشرة مرة من (l) وإحدى عشرة مرة من (r) ، لاسيما عندما تبدأ الثلاثية الثانية ـ التى يتمتع بها ال (l) بأغلبية اثنين ـ باجتماع الكلمتين *Leurs reins*وهواجتماع سوف يلفت النظر والسمع بأسرع مما يفعله تباين يتمّ تخفيفه عبر توزيعه على الأبيات. وإذا بحثنا عن التغيرات الحادة فقط، فإن التناقص فى عدد الأصوات الرخيمة من الرباعية الثانية إلى الثلاثية الأولى يؤثر فى كلا الصوتين المتعارضين على حد سواء، فالصوت (l) يتغلب بنقطة واحدة، وإن النصر الساحق للصوت (l) على الصوت (r) ـ وهو ثلاثة بمقابل لاشىء ـ يحدث فى البيت الخامس قبل تغيير المظهر، وفى الرباعية الثانية ـ التى هى المكان الوحيد الذى يمكن أن توجد فيه التنوعات الدقيقة ـ تمضى الأصوات الرخيمة مجتمعة معاً فى المقطع الشعرى برمته، مبتهجة بقوتها غاية الابتهاج. ومادامت الأصوات الرخيمة كونها زمرة تتكشف عن كونها ذات دلالة، فإن المؤلفين يفترضان أن كل سمة لسانية أساسية فى الزمرة ينبغى أن تكون دالة أيضاً. وفى الحقيقة فإن الأمر ليس كذلك: فالأصوات الرخيمة دالة كونها زمرة فقط، أما مقابلاتها ـ ضمن الزمرة ـ رغم أنها تتحقق وتلعب دورها فى البنية اللسانية، إلاّ أنها لاتتحقق أسلوبياً.

وعلى العكس من ذلك، يمكن للمقولات التحليلية المطبقة أن تضع، على نحو منسجم، ظواهر تختلف إحداها عن الأخرى، كلية، فى البنية الشعرية تحت صنف واحد. والحالة البارزة، هنا، هى حالة صيغة الجمع. فياكوبسون وليفى شتراوس يلاحظان، بحق ، الورود الواسع لهذه الصيغة وتحققها مع عناصر مهمة. ومادامت كل مقولة قواعدية مفردة يمكن أن تطبَّق على كل بيت من القصيدة، فإنهما ينظران إلى صيغة الجمع كمفتاح لفهم السونيتة، وهما يقتبسان رأياً للشاعر يبدو أنه يعطى معنى رمزياً لصيغة الجمع: فالتعدد والوحدة مصطلحان متساويان وقابلان على التحوّل من

قِبَل الشاعر الفذ والخصب. وهما ينظران إلى هذه " القابلية على التحول " المتبادلة كونها مرمّزة فى الكلمة solitudesمن البيت (*10*)، إذ إن كلمة solitude نفسها والتعدد الذى يمثّله المورفيم (s –) ينعمان بالتلازم. وتتكّر هذه المجادلة بخلطهما الأنوثة (femaleness كصفة يمكن أن تُحمل على غير الجنس المؤنث)بالجنس المؤنث feminine gender، ويبدو أنهما يفترضان أن هناك، دائماً، علاقة أساسية بين التعددية الفعلية (وما ترمز اليه فى نظر بودلير) ومورفيمات التعدد. وغنىٌ عن القول إن هناك استثناءات كثيرة لهذه القاعدة العامة، والأكثر من ذلك إن واحدة منها تحدث هنا بشكل واضح: فالكلمة ténèbresمن البيت (*6*)، هى جمع متواضع عليه وخالٍ من المعنى؛ فلنتجاوزْها، ولنتجاوزْ أيضاً الكلمةَ المرافقة لها فى القافية funèbresمن البيت (*7*). ومن المحتمل إننا سوف نهمل كل الجموع الوصفية مادامت من إملاء الطبيعة وليست من اختيار الشاعر: فكلمة mystiquesمن البيت (*14*) سوف تتمّ إزالتها، فللقطط حدقتان، والشيء نفسه يسرى على الكلمة reinsمن البيت (*12*). ونحن نستطيع أن نبقى على القطط ونظائرها البشرية: فالمفردات التى تتخذ صيغة جمعية يمكن أن تتيح إمكانية تكوين مجموعات، فربما يكون لصيغة الجمع معنى. بيد أن الكلمة solitudes من البيت (*10*) ـ وهى ذريعة هذه الغزوة الفلسفية ـ سوف تفقد فاعلية صيغة جمعها: إنها ليست مفارقة ظاهرية على الاطلاق، إنها مجرد لغو بلاغى أو روسم، إذ تعنى soli-tudesالصحراء، فهى صيغة جمع توكيدى ناشىء عن اللغة اللاتينية. وربما يطبّق الاقتباس السابق من بودلير فى مكان آخر، ولكن ليس هنا بالتأكيد، فليس ثمة تأويل للسونيتة يمكن أن يُستمدُّ منه. لذلك، يمكننا فهم الخطأ الذى اقترفه المؤلفان. ففى بحثهما عن بنية لصيغة الجمع، احتاجا لعامل موحّد. والنص لايقدم أية إشارة إلى أن المعطيات يمكن أن توصَل مع بعضها البعض، ومع ذلك فإن الطابع المشترك لهذه المعطيات اقتضى وصلها على هذا النحو. لقد توجّب على المؤلفين ـ فى مواجهة هذا المأزق ـ أن يتشبّثا، بسرور، بالتوافق بين كلمة solitudes وقول بودلير المأثور: لقد وفّر هاجس الشاعر العقلى الشئ المطلوب. وفى ما يتعلق بكل أشكال صيغ الجمع التى لم تصنف تحت صنف واحد، لم يكن ثمة اضطرار ـ مهما كلف الأمر ـ إلى إيجاد قيمة

مماثلة لكل شكل من أشكال صيغة الجمع.

ولكن من بين تلك المعطيات المحشورة معاً، بسبب تشابهها المورفولوجى، ثمة مجموعة من صيغ الجمع أُهمِلت من الأُخريات بسبب توزيعها: أى قوافى صيغ الجمع المؤنث. فهذه تشكل بنية أسلوبية لأن نهاياتها (أى المورفيم ‎*-s*‎) تجعل من القافية لافتة للنظر من خلال تزايد عدد مكوناتها المتكررة. ففى الكلمتين ‎*austères*‎من البيت(‎*1*‎)، و ‎*sédentaires*‎من البيت(‎*4*‎)، مثلا، يقوِّى المورفيم ‎*(- s)*‎من التشابه البصرى وتوازن تقلبات التهجى التى تفسد النغمية إن الطريقة التى يرتبط بها المورفيم ‎*(s-)*‎ بنظام القافية ويعمل فيه، ليست لها علاقة بعملها المتزامن فى تقابل صيغة المفرد/الجمع، إذ يكون لها، هنا، معنى، ويكون عملها فى القافية كإثارة للانتباه فقط. فعلاقات القافية (‎*s –*‎) المتبادلة ضمن نظام القافية المتواضع عليه هى التى تمنحها الدلالة. وتقتضى المواضعة الشعرية، أولا، وجوب قيام قوافى السونيتة بتشكيل نموذج ثابت يتناوب مع القوافى المؤنثة والمذكرة، ثانياً: إن هذا التناوب الثابت يجب أن يوحَّد مع متغيرات الصوت ضمن كل سلسلة من سلاسل التناوب. أما التنفيذ البصرى والسمعى للمتغير فتتمُّ تقويته دائماً، وهويفرض الانتباه دائما؛ وبذلك يضفى الفردية، بكل قوة، على كل مقطع شعرى، ويعتمد هذا على خيال الشاعر الخلاّق تماما. وبمقابل ذلك، فإن تنفيذ الثابت يحدده، بصورة اعتيادية، التناوب الذكورى/الأنثوى الإلزامى. ومن خلال إضافة المورفيم ‎*(s-)*‎على المورفيم ‎*(e-)*‎، يضفى بودلير طابعاً تشخيصياً، إذا جازالتعبير، على ما كان ذا حركة ذاتية، ويعيد التوكيد على التقابل من أجل لفت النظر. وهناك عنصر ثانٍ ثابت فى نظام القصيدة ككل يعطى وزناً كبيراً للعامل الموحّد فى القوافى الذى يوازى، على نحو فعال، الميول المندفعة بعيداً عن المركز فى كل مقطع شعرى ليشكل وحدة مستقلة. وكل بيت يتأثر بهذه الإضافة يُعدُّ ليبدو أطول، والحقيقة أن هذا البيت الذى ينهى السونيتة يساهم فى وحدتها من خلال التأكيد على المفردة النهائية، ومن ثم على وعى القارئ بانسجام نهائى، ومادامت الكلمة المؤكدة بهذه الطريقة هى كلمة ‎*mys-tiques*‎من البيت (‎*14*‎)، فإن التأليف بين المعنى والتشديد البصرى ـ وهذه مرافقة

مبهجة ـ يجعل من نهاية القصيدة نقطة انطلاق لحلم يقظة ودهشة. ويشير ياكوبسون وليفى شتراوس إلى أن القافية المؤنثة تتحقق شفهياً ـ على الرغم من الاختفاء الكلى للمقطع ذى النهاية غير المنبورة فى النطق الحديث ـ من خلال وجود صامت يُلفظ مباشرة بعد صائت فى المقطع المتقافى، وفى الحقيقة يلاحظ كل منهما أن هذا يتوافق مع مورفيمات صيغة الجمع، إلاّ أنهما ينظران إلى صيغة الجمع كونها توازياً للصامت الواقع بعد الصائت، أى أنها تقوّى كل زوج قافوى على نحو منفصل مادام ذلك الصامت يغيّر، ومن ثم يبنى، المقطع الشعرى الذى يحدث فيه فقط (*r,br,d,k*) . وفى الحقيقة، إن الثابت (*s–*) يخلق إطاراً يشدُّ السونيتة برمتها. إن هذه البنية لن يتمّ فحصها ما لم يكن المصطلح المنتخب يغطى، أيضاً، أشكالاً متطابقة قواعدياً، ولكنها غريبة أسلوبياً عن القوافى (*s–*) : *amoureux*من البيت(*1*)، و *doux*من البيت (*2*)، و *sphinx*من البيت(*10*)، فقوافى هذه الكلمات لن تحجب، إضافة إلى ذلك، فاعلية النهاية(*s–*)؛ فالتماثل القواعدى لن يُساوى بالتماثل الأسلوبى.

ينبغى ألاّ يُفسَّر ما قلتُه على أنه رفض لمبدأ التماثل: أى التشابه فى التعارض، والتعارض فى التشابه، اللذان يظهران على كل المستويات. ولكن يبدو جلياً أن أهمية هذا المبدأ لايمكن أن يكشف عنها استخدام المصطلحية القواعدية، أو أى إطار قبلى متصوَّر سلفا. لقد اختار ياكوبسون وحدات القواعد لتكوين هذا التفسير وتفسيرات أخرى كثيرة، لأن القواعد هى الهندسة الطبيعية للغة، تلك الهندسة التى تركّب الأنظمة المجردة والعلائقية على المضامين العينية والمعجمية: ومن هنا فإن القواعد تزوّد المحلل بوحدات بنيوية جاهزة. وفى الحقيقة، فإن كل أجزاء الكلام قد تعمل فى ظل التوازى والتضادات، وإن أهمية الضمائر ـ التى أهملها محللو الأسلوب طويلا، والضمائر هى، بالضبط، الوحدات العلائقية النموذجية ـ تظهر بوضوح فى التقسيم الأول للقصيدة. ويبدو أن ياكوبسون يعتقد بأن أى تكرار وتضاد لمفهوم قواعدى يجعل منه وسيلة شعرية، فعلاقات الوزن المتبادلة كالفئات الصرفية والبناء النحوى تحقق البنية وتخلق

(٥) *Roman Jakabson, "Poetey of Grammar of Paetry" (in Rwsian) , poetics, Poetyka (Warsaw. 1961). pp. 398 ff. See especially pp. 403 and 408-9.*

التأثير الشعرى[٥] . ولا ريب فى حدوث التحقق اللسانى، ولكن يبقى السؤال هو: هل تكون التحققات اللسانية والشعرية موجودة معاً ؟.

لقد أعاد الناقدان بناء السونيتة فى " قصيدة فائقة *superpoem*"، بحيث يتعذر على القارئ العادى بلوغها، ومع ذلك، لاتفسر البنى الموصوفة مايؤسس التماس المباشر بين الشعر والقارئ. إذ ليس ثمة محلل قواعدى لقصيدة ما بمقدوره أن يعطينا أكثر من قواعد القصيدة.

القصيدة بوصفها استجابة

إن الباحث الأدبى، لاسيما إذا كان من ذوى التوجّه الإنسانوى، يفترض دائما أن القواعد أخفقت فى مهمتها؛ لأنها لم تكن مكتملة، فالمناهج الضيّقة والصارمة ذات الطابع الهندسى لاتستطيع إطلاقا الإمساك بالشىء الدقيق والمتعذر تحديده الذى يُفترض أن الشعر يتألف منه. وفى الحقيقة، إن العكس هو الصحيح: فاللسانى يرى المعطيات كلها، وذلك بالضبط هو السبب الذى جعله ميالاً - لاسيما فى زمن مابعد البنيوية - فى أن يعرّف القول الشعرى بأنه قول شاذ، وأنه لغة فضلا عن شىءٍ آخر. إن المفهوم الكلى للبنية هو، بطبيعة الحال، أن تكون الأجزاء الموجودة فى داخل جسد النص مرتبطة معاً، وأن تكون المكوِّنات المحايدة أسلوبياً والمكونِّات الفعالة ذات علاقة متبادلة فى ما بينها بالطريقة نفسها التى تكون فيها أقطاب تقابلٍ ما - الموسومة منها وغير الموسومة - ذات علاقة متبادلة فى ما بينها. وحلّنا الوحيد هو رصد المعطيات وإعادة تنظيمها من زاوية مختلفة. وسوف يوفر لنا تأمل مناسب فى طبيعة الظاهرة الشعرية معالجة مواتية ومطلوبة.

بادئ ذى بدء، ليست الظاهرة الشعرية، كونها ظاهرة لسانية، مجرد الرسالة ولا القصيدة فقط، بل هى فعل التواصل بأسره. ومع ذلك، فإنه فعل خاص جدا،لأن المتكلم

ـ أى الشاعر ـ ليس حاضراً، وأى محاولة للتذكير به لايحدث عنها سوى تداخل؛ لأن ما نعرفه عنه إنما نعرفه من خلال التاريخ، وهى معرفة خارجية على الرسالة، أو أننا نكتشف هذه المعرفة من خلال عقلنة الرسالة وتشويهها. والرسالة والمخاطَب ـ أى القارئ ـ هما فى الحقيقة العاملان الوحيدان اللذان يتضمنهما هذا التواصل، ويُعدُّ حضورهما ضروريا. أما ما يتعلق بالعوامل الأخرى ـ اللغة (الشفرة)، والسياق غير اللفظى، والوسائل الأخرى الكفيلة بفتح قناة التواصل ـ فتكون بالشكل الآتى: تُنتخب اللغة المناسبة للمرجع من الرسالة، والسياق يُعاد تكوينه من الرسالة، والاتصال المباشر تؤمّنه السيطرة التى تفرضها الرسالة على انتباه القارئ؛ ويعتمد هذا الاتصال على درجة تلك السيطرة. إن هذه المهمات الخاصة، وجماليات الشعر، تتطلب من الرسالة سمات مطابقة لتلك الوظائف. والخاصية التى تشترك فيها هذه الوسائل هى أن تكون مصممة لانتزاع الاستجابات من القارئ، على الرغم مما يصيب انتباهه من تشتت، وعلى الرغم من تطوّر الشفرة، وعلى الرغم من التغيرات التى تطرأ على الشكل الجمالى.

لامناص، إذن، من أن يتأسس التقطيع الضرورى للقصيدة على هذه الاستجابات: فهى التى تعين موقع الوسائل فى المتوالية اللفظية، تلك الوسائل التى تثير هذه الاستجابات. ومادام النقد الأدبى يرمى إلى تكوين هذه الاستجابات وتحسينها، فإننا نبدو فى حلقة مفرغة. وعلى أية حال، فإن الشئ الظاهر الوحيد مما يكتنف الاستجابة من غموض هو مضمونها، أى التأويل الذاتى لتلك الاستجابة الذى يعتمد على عناصر خارجة عن فعل التواصل. والاستجابة نفسها تشهد، موضوعيا، على واقعية اتصال مباشر. وبناء على ذلك ، ثمة تدبيران وقائيان يتعين أن يُؤخذا بنظر الاعتبار:

1) خلو الاستجابة من مضمونها، وبذلك يمكننى استخدام جميع أشكال ردود الفعل بإزاء النص، كالاستجابات الموجّهة حسب خصوصية القارئ (تكون هذه الاستجابات إيجابية أو سلبية طبقاً لثقافة القارئ وعصره وقيمه الجمالية وشخصيته)، وكالاستجابات الموجّهة لغاية معينة (استجابات القارئ ذى التوجّه اللاأدبى، التى قد تُستخدم كوثيقة تاريخية لأغراض التحليل اللسانى وما إلى ذلك: إن قارئاً كهذا سوف

يعقلن استجاباته لتنسجم مع أغراض اهتمامه ومصطلحيته التقنية).

2) مضاعفة الاستجابة للاحتراس دون التداخل المادى بالاتصال المباشر، مثل تسخير القارئ للغة أو تطويرها منذ أن تُشفَّر القصيدة.

لاشك فى أن وسيلة التحليل هذه - أى " القارئ الفائق " - تشوِّه فعل التواصل قيد الدراسة: فهى تكشف، ببساطة، عن أن ذلك الفعل أكثر شمولية من خلال تنفيذه مرة بعد أخرى. فهى ذات فائدة هائلة فى التعقب الدقيق لعملية القراءة العادية، وفى إدراك القصيدة كما يمليها شكلها اللغوى على امتداد الجملة مبتدئين من البداية (فى حين أن نقاداً آخرين يستعملون النهاية للتعليق على البداية، وبذلك يحطمون عملية الترقب، أو أن آخرين يستعملون الرسوم البيانية التى تقيِّد توازن نظام القصيدة الطبيعى: أى التقسيم شبه التقاطعى لتحليل ياكوبسون وليفى شتراوس، أو مايسميانه التطابقات المائلة والعمودية)، وأخيراً، فإن لهذه الوسيلة فائدة فى عرض البنى المهمة، والبنى المهمة فقط. إن قارئى الفائق) أى القارئ حسب مفهوم ريفاتير) لقصيدة القطط يتألف من بودلير إلى حد ما (أى تصحيحه للبيت الثامن، وإدراجه السونيتة فى مجموعته الشعرية)، وغوتيه *Gautier*(شرحه الطويل للسونيتة فى المقدمة التى كتبها للطبعة الثالثة من ديوان أزهار الشر)، ولافورغ *Laforgue*(بضعة تأثيرات من السونيتة فى ديوانه تنهّد الأرض *Sanglot de la Terre*فى قصيدة " الليلة الأولى *La Première Nuit*"، وترجمات دبليو. فاولى، و ف. ل. فريدمان، و ف. ديوك، ونقاد آخرين كثيرين بقدر ما أستطيع أن أجد، وأكثرهم أهمية أولئك الذين لايكون لانتقائهم لبيت معين من السونيتة أدنى علاقة بالسونيتة، وياكوبسون وليفى شتراوس فى تلك النقاط التى ينحرفان فيها عن منهجهما (عندما يكونان مؤمنين بأن تحليلهما يقطع كل شئ حتى لو تم ذلك بوساطة اليد، وبذلك يسيئان الفهم)، وقاموس لاروس للقرن التاسع عشر فى مقدماته التى تقتبس السونيتة، والباحثون بمن فيهم طلبتى وآخرون ألقاهم قدرهم فى طريقى .

إن كل نقطة فى النص تعيق القارئ الفائق تعدّ، اختبارياً، مكوِّناً للبنية الشعرية. والتجربة التى تدل على تلك الوحدات أشار إليها دائماً عدد من المخبرين الذين يقدمون،

عادة، تسويغات عقلية مختلفة. وتتكون هذه الوحدات من العناصر المعجمية للجملة التى ترتبط فيما بينها بعلاقة من خلال خصائصها المتعارضة. وتظهر، أيضاً، مرتبطة إحداها بالأخرى من خلال علاقات التقابل. والتعارضات التى تخلقها هذه الوحدات هى التى تفرض هذه الوحدات على انتباه القارئ ؛ وتنشأ هذه التعارضات من عدم القابلية على التنبؤ بها ضمن النص، ويكون عدم القابلية على التنبؤ ممكناً من خلال حقيقة أن فى كل نقطة من جملة معينة تقوم التقييدات المعجمية المحددة - من أجل اختيار الكلمة القادمة - بإتاحة حد معين للقابلية على التنبؤ. وتزداد هذه القابلية بازدياد عدد المستويات المتضمِّنة عدد التقييدات، وتحدث هذه القابلية مع أى نوع من أنواع التكرار، كالتوازى بعامة، والوزن بخاصة، وحيثما تزداد القابلية على التنبؤ يزداد تأثير عنصر لايمكن التنبؤ به* .

وعلى أية حال، فإن أهمية الكلمتين *frileux*من البيت (4) و*sédentaires*من البيت (4) تعطى ، وعبر استرجاع للأحداث، توجّهاً جديداً للرباعية. فالتماثل المتكرر بين *comme eux...comme eux* يقيم، بقوة، الدليل على الوحدة الذاتية بين القطط ونظائرها البشرية. وربما توقّعنا، فى هذا التعبير البالغ، صفات تنسجم مع تلك التى سبقت، فجميعها مدحية، بل وربما توقّعنا إلماعة بالغة الذروة إلى خاصيات معينة رائعة يشترك فيها كلا الطرفين. ونحن نحصل، عوضا عن ذلك،على اعتدال لـ *frileux*و *sé-dentaires*،أى هبوطاً هزلياً، وكل هذه الصفات مثيرة للحنق؛ لأنها صحيحة من جميع النواحى كما ، فى الصفات السابقة، رغم أنها تدمِّر الصورة *image* التى قد تكوّنت. فالصفة *frileux* عنيدة وصعبة الإرضاء، وقد استخدمها بودلير على نحو مؤثر فى صورة ذاتية ساخرة فى قصيدته الهجائية " شجن *Spleen 1* "، إذ يقول: شبح مِراد

* في ملاحظة لمحررة الكتاب، تقول جين تومبكنز هنا :يستخدم ريفاتير، في التحليل المطوّل والمفصل الذي يلي ذلك ، (وهو جزء تحذفه تومبكنز.المترجمان) – ضمير المتكلمين ، والشخص الغائب المفرد (القارئ)، وتركيبات لاشخصية مثل (من الواضح الآن إنه (*it is now clear that*)) ، لكي يشير الى ردود أفعال القارئ - وهو القارئ الفائق كما يمكن افتراضه - الذي يتنقل في القصيدة من بيت إلى آخر. ولكي تقدم فهماً للمنهج ونكهة للتحليل، أقتبس هنا مقطعاً نموذجياً) .

d'un fantôme frileux. والصفة *sédentaire* تستحضر صورة المصاب بالإمساك، والمسترخى فى البيت، وهذه الصورة مثال للبرجوازية الطفيلية. والقارئ تستحوذ عليه هذه المفاجأة، ولكن الرباعية كلها تكون فى ذهنه، وهكذا فإن التعبير زهو البيوت *orgueil de la maison*من البيت (3) مايزال يبدو إطرائياً، وربما مع لمسة طفيفة من السخرية فى الكلمة *maison*، التى تضيِّق عالم الشهرة، ومجال المجد، بنفس الطريقة التى يفصل فيها ثعلب لافونتين *La Fontain*مداهناته على مقاس الغراب عندما يُتوجهُ عنقاء للغابات، ولكنه يستبقى على وكر الطائر الخالد فى متناول اليد. وعلى نحو شبيه بذلك، ربما يبدو التعبير مرحلة النضج *mûre saison*من البيت(2) ـ وهو بديل شعرى، ومتواضع عليه، للتعبير سن النضج *l'age mûr*، كنغمة كئيبة جداً، فى حين أنه من دون الالتواء الموجود فى البيت(4) لكان التعبير الزخرف المتوقع ضرورياً لتجميل الواقع اليومى. والباحثون ـ فى سياق العشّاق *amoureux*وعلى مستواهم ـ هم فى خطر فقدان وقارهم: فسيماؤهم الزهدية لم تعد تؤثر فينا، ونحن نراهم، الآن، أجساداً بيتية تتحسس البرد. والعشاق، ليسوا مثل المحبين *amants*، فهم لايُقيَّدون بسياقات جدية أو مأساوية: فالموجة الصادمة من البيت(4) تحطّم الترادف مع المحبين، وتحقق التضمينات الانتقاصية أو التعاطفية (التى تحسس بالتفوّق) إن قواميس القرن التاسع عشر تدرج الكلمة *amoureux* تحت الكلمة *amants*، وإن الكلمة *amoureux*ـ وليس الكلمة *amants*ـ هى جوهر كثير من العبارات الساخرة مثل العاشق المختلج، وبودلير يستخدمها فى موضع آخر للسخرية من العشاق *Lovers* فقط (ففى قصيدته " القمر المهين *La Lune offensée*" تكون سذاجتهم غير مسؤولة عن أسرَّتهم المزدهرة *sur Leurs grabats prospères*، وفى قصيدته " ترنيمة للجمال *Hymne à la Beauté*" ؛ إذ تكون السخرية هى كل ما لديه بالمقارنة مع المصدر الذى يبين بوضوح مرونة سريرهم البشع: العاشق المولّه حانٍ على جميلته، فى حين أن محبّيه يتسمون بطابع شعرى لا بطابع ملتبس .

فى بداية قصة مالارميه *Mallarmé* الناقصة (*Igitur*)، ثمة وصف لغرفة فارغة، وعلى منضدة وسطَ هذه الغرفة، ثمة كتاب مفتوح، ويبدو لى أن هذه هى حالة كل كتاب إلى أن يأتى شخص ما ويُشرع بقراءته. فالكتب موضوعات. تنتظر الكتب، فى مكوثها على منضدة ما، وعلى الرفوف، وفى واجهات المخازن، شخصا ما يأتى ليُحررها من ماديتها وجمودها. فعندما أراها فى تكشّفها، فأنا أنظر إليها كما أنظر إلى حيوانات معروضة للبيع، ومحجوزة فى أقفاص صغيرة، آملةً مشترياً ما. فالحيوانات تعرف، بلا ريب، أن مصيرها يعتمد على تدخُّل إنسانى، وبفضل هذا التدخل سوف تتحرر من عار التعامل معها كموضوعات. ألا يصدق الأمر نفسه على الكتب ؟ فالكتب، المصنوعة من ورق وحبر، تمكث حيث توضع إلى اللحظة التى يُظهر فيها شخص ما اهتمامه بها. إن الكتب تنتظر. فهل تعى الكتب ان ثمة فعلا انسانيا قد يحول وجودها على نحو مفاجئ ؟ وتبدو الكتب مسكونة بذلك الأمل، إذ يبدو أنها تقول: اقرأنى. وأجد أنه من الصعوبة مقاومة استغاثتها. كلاّ، فالكتب ليست مجرد موضوعات أسوة بغيرها.

إن هذا الشعور الذى تمنحنى إياه الكتب ينتابنى أحيانا مع موضوعات أخرى. فهو ينتابنى، مثلا، مع أوانى الزينة والتماثيل. وأنا لايخطر على بالى أبداً أن أدور حول ماكنة خياطة، أو أن أنظر إلى الجانب الخلفى من لوحة ما، فأنا مكتفٍ تماما بالجانب الذى يواجهنى منها، ولكن التماثيل تبعث فىَّ الرغبة فى الدوران حولها، وترغبنى أوانى الزينة فى تقليبها بين يدى، وأنا أتساءل عن سبب ذلك. أليس السبب فى ذلك أنها توهمنى بوجود شئ ما فيها لعلنى أكون قادراً على رؤيته من زاوية مختلفة ؟ ويبدو أنه لا آنية الزهور ولا التمثال يتكشّفان تماماً من خلال مظهريهما الخارجيين، وفضلاً عن المظاهر الخارجية، يجب أن يكون لهما جانب داخلى. ومهما يكن هذا الجانب الداخلى،

فهو الذى يكيد لى ويجعلنى أدور حولهما، كما لو أننى أبحث عن مدخل سرى. ولكن، ليس ثمة مدخل كهذا (باستثناء فوّهة الآنية التى هى مدخل حقيقى مادامت تتيح للأزهار أن توضع فى فضاء الآنية الضيّق). وهكذا، فإن آنية الزهور والتمثال مغلقان، وهما يجبراننى على البقاء خارجهما. إذ ليس بمقدورنا أن نقيم علاقة حقيقية بهما، وذلك مصدر إحساسى بالارتباك.

ثمة المزيد مما يقال بشأن التماثيل وأوانى الأزهار. وإنى لآمل ألاّ تكون الكتب مثلها. فعندما تشترى آنية أزهار، وتجلبها معك إلى البيت، وتضعها على منضدتك أو مدفأتك، فإنها سوف تكون بعد برهة جزءاً من أسرتك. ولكنها لن تكون أقلَّ من آنية أزهار، ومن جهة أخرى، عندما تأخذ كتاباً، فسوف تجده عارضاً نفسه وكاشفاً عنها. إن هذا التكشّف هو الذى أجده مثيراً جداً. فالكتاب ليس محجوباً من حدوده الخارجية، وليس مسوَّراً كما فى حصن. فهو لايلتمس شيئا آخر أفضل من المكوث خارج ذاته، أو أن يدعك تقبع فيه. وباختصار، فإن الحقيقة المدهشة فى حالة الكتاب هى شقُّه للحدود القائمة بينك وبينه. فأنت فى داخله، وهو فى داخلك، ولن يعود ثمة خارج أو داخل.

هذه هى الظاهرة الأولية التى تحدث عندما أشترى كتاباً وأشرع بقراءته. وفى اللحظة التى أراه فيها - إذ يندفع إلى خارج الموضوع المفتوح أمامى كمٌّ من الدلالات التى يدركها ذهنى - أدرك أن ما أحمله بيدى لم يعد مجرد موضوع، أو حتى مجرد شيء حى. فأنا أعى كائناً عاقلاً، أعى وعياً، وعياً لآخر لايختلف فى شئ عن ذلك الذى أفترضه، تلقائياً، فى كل كائن إنسانى أواجهه، باستثناء أن الوعى فى حالة الكتاب متكشف لى، ويرحب بى، ويتيح لى النظر فى أعماق ذاته الداخلية، بل إنه يتيح لى - عبر ترخيصات لم يُسمع بها من قبل - أن أفكّر فى ما يفكر فيه، وأن أشعر بما يشعر به.

وأنا أقول لم يُسمع بها من قبل. إن هذا الذى لم يُسمع به من قبل هو، أولا، تلاشى " الموضوع ". أين الكتاب الذى حملته بيدى ؟ إنه ما يزال هناك، وفى الوقت نفسه لم يعد هناك، إنه فى اللامكان. ذلك الموضوع هو الموضوع برمته، ذلك الشئ

المصنوع من ورق مثلما هناك أشياء مصنوعة من حديد أو بورسلين. وما دمت أقرأه، فإنه يفنى أو، على الأقل، يبدو كما لو أنه لم يعد موجوداً. ولم يعد للكتاب واقع مادى، فلقد أصبح سلسلة من الكلمات والصور التى تبدأ، فى تعاقبها، بالوجود. ولكن، أين هذا الوجود الجديد ؟ إنه ليس فى موضوع الورقة قطعاً، وليس فى المكان الخارجي. ثمة مكان واحد فقط تُرك لهذا الوجود الجديد أن يشغله وهو: ذاتى العميقة.

كيف يحدث هذا ؟ وبأية وسائل يُتَوسّل إلى ذلك ؟ كيف يتسنى لى أن أفتح ذهنى، على نحو واسع جداً، لما يُستبعد منه عادة ؟ أنا لاأعرف. أعرف فقط أننى، فى أثناء القراءة، أدرك فى ذهنى عدداً من الدلالات التى جعلت من نفسها موضع اطلاع. ومن دون شك، فإنها ما زالت موضوعات: صوراً، وأفكاراً، وكلماتٍ هى موضوعات لتفكيرى. ومع ذلك، ومن وجهة النظر هذه، ثمة اختلاف هائل. فالكتاب، شأنه شأن آنية الأزهار والتمثال والمنضدة، كان موضوعاً من بين موضوعات أخرى، قائماً فى العالم الخارجي، ذلك العالم الذى تقطنه الموضوعات بصورة طبيعية، وهى محصورة فى مجتمعها الخاص وفى كينونتها الخاصة، وهى ليست بحاجة إلى أن يتأملها فكرى، فى حين أن فى هذا العالم الداخلى - حيث تعرض الكلمات والصور والأفكار نفسها كما تعرض الأسماك فى أحواض الزينة - تكون هذه الكيانات الذهنية، بغيةَ أن توجد، بحاجة إلى الملجأ الذى أهيّئه لها، فهى تعتمد على وعيى. إن هذا الاعتماد على الوعى مضرٌ ومفيد للوهلة الأولى. فكما لاحظت أن ما تمتاز به الموضوعات الخارجية هو استغناؤها عن أى تداخل مع الذهن. فجميع هذه الموضوعات تدعوك إلى أن تتركها وحدها. فهى تدير نفسها بنفسها. ولكن من المؤكد إن هذا لايسرى على الموضوعات الداخلية. فهى، بالتحديد، محكوم عليها بأن تغير طبيعتها الصميمة، وبأن تفقد ماديتها. فهى تصبح صوراً، وأفكاراً، وكلمات، أى تصبح كيانات ذهنية محضة. وباختصار، فإنها، كيما توجد كموضوعات ذهنية، يتعين عليها أن تتخلى عن وجودها كموضوعات حقيقية.

يدعو هذا إلى الأسف من جهة أولى. فحالما استُبدل إدراكى المباشر للواقع بكلمات كتاب ما، فأنا أحرر ذاتى، مقيِّدا يدىَّ وقدمىَّ بقدرة التخيل الكلية. وأقول وداعاً لما هو موجود، من أجل اختلاق اعتقاد بما ليس موجوداً. فأحيط نفسى بكيانات تخيلية،

وأصبح فريسة اللغة. وليس ثمة مهرب من هذا الاستيلاء. فاللغة تحيطنى بلاواقعيتها. ومن جهة أخرى، إن هذا التحول من خلال لغة الواقع إلى مكافىء تخيلى له فوائد لايمكن إنكارها. فعالم التخيل أكثر مرونة، إلى حد بعيد، من عالم الواقع الموضوعى. فهو يبذل نفسه لأى استعمال: أى يبدى مقاومة واهية لإلحاحات العقل. وفضلا عن ذلك ـ وإننى أجد هذا هو الأكثر فتنة نظراً لما يتميز به من مزايا ـ لايبدو هذا العالم الداخلى الذى تشكله اللغة يعارضنى أنا الذى أفكر فيه على نحو جذرى. ومن دون شك، فإن ما ألمحه من خلال الكلمات هى أشكال ذهنية لاتتجرد من مظهر الموضوعية، ولكنها لاتتمظهر فى طبيعة أخرى تختلف عما يعتقد ذهنى أنها عليه. إنها موضوعات ولكنها موضوعات مشخصنة. وباختصار، مادام كل شىء يصبح جزءاً من ذهنى بفضل تدخل اللغة، فإن التقابل بين الذات وموضوعاتها يضعف إلى حد بعيد. وبذلك فإن الفائدة العظمى للأدب التى أقتنع بها هى أننى متحرر من إحساسى الاعتيادى بالتنافر بين وعيى وموضوعاته.

هذا هو التحول الجدير بالملاحظة الذى يتشكل فىَّ خلال فعل القراءة. فهو ليس، فقط، سبباً لتلاشى الموضوعات المادية المحيطة بى، بما فيها الكتاب نفسه الذى أقرأه، وإنما يستبدل تلك الموضوعات الخارجية بمجموعات من الموضوعات الذهنية التى تكون فى علاقة وطيدة بوعيى الخاص. ومع ذلك، فإن الألفة نفسها التى أعيش فيها الآن مع موضوعاتى تقدّم لى مشكلات جديدة، وأكثر هذه المشكلات لفتاً للنظر هى المشكلة الآتية: أنا شخص حدث أن كانت هناك موضوعات فى تفكيره الخاص، أفكار هى جزء من كتابٍ أقرأه، ومن ثم فهى أفكار شخص آخر. ولن تكون ثمة دهشة، بطبيعة الحال، إذاما كنت أفكر فيها كونها أفكار شخص آخر، بيد أننى أفكر فيها بوصفها أفكارى الخاصة. وفى المعتاد، ثمة أنا يفكر، يتعرف على ذاته (عندما تتحدد ملامحها) فى الأفكار التى تأتى من مكان آخر، ولكن ذاتى تحمل على عاتقها هذه الأفكار وكأنها أفكارها الخاصة فى اللحظة التى تفكر فيها. وهذه هى الكيفية التى ينبغى أن نفهم فى ضوئها تصريح ديدرو *Diderot* " أفكارى هنّ خليلاتى ". بمعنى أنها تنام مع أى شخص آخر من دون أن تكفّ عن الانتماء إلى مؤلفها. والآن، فإن الأشياء،

فى الحالة الراهنة، مختلفة تماماً. وبسبب الانتهاك الغريب لشخصى من أفكار شخص آخر، فأنا ذات تسلّم بتجربة التفكير فى أفكار غريبة عنها. إذن، أنا ذات لأفكار غير أفكارى الخاصة. ويتصرف وعيى كما لو كان وعياً لآخر.

وهذا يستحق التأمل. يتعين علىّ، بمعنى معين، أن أدرك أن ليس ثمة فكرة تخصّنى فعلاً. فالأفكار لاتخصُّ أحداً. فهى تنتقل من ذهن إلى ذهن كما تنتقل العملات من يد إلى يد. ونتيجة لذلك، فإنه ما من شئ سيكون مضلِّلاً أكثر من محاولة تعريف وعى معين من خلال الأفكار التى ينطق بها هذا الوعى أو يضمرها. ولكن، أيّاً كانت تلك الأفكار، ومهما كانت قوة الرباط الذى يربطها إلى مصدرها، ومهما تكن إقامتها المؤقتة فى ذهنى، وبقدر ما أضمرها، فإننى أؤكد نفسى كذات لهذه الأفكار، فأنا المبدأ الذاتى الذى تكون الأفكار بالنسبة له، ولفترة محددة، بمثابة محمولات. وعلاوة على ذلك، ليس من الحكمة تصوّر هذا المبدأ الذاتى بوصفه محمولاً، شيئا يُناقَش ويشار اليه. إننى أنا الذى يفكر، ويتأمل، ويشارك فى الكلام. وباختصار، ليس هو He،على الإطلاق، وإنما أنا .

والآن، ما الذى يحدث عندما أقرأ كتاباً ؟ فهل أنا، إذن، ذاتٌ لسلسلة من المحمولات هى ليست محمولاتى ؟ إن ذلك مستحيل، وحتى أنه متناقض من حيث المفهوم. فأنا أشعر بيقين أنه مادمت أفكر فى شئ ما، فان ذلك الشئ يصبح، بطريقة لايمكن تحديدها، شيئاً يخصّنى أنا، وأيّا كان الشئ الذى أفكر فيه، فهو جزء من عالمى الذهنى. ومع ذلك، فأنا أفكر هنا بفكرة تنتمى إلى عالم ذهنى آخر بجلاء، فكرة يُفَكَّر فيها فىَّ، وكأننى لم أكن موجوداً تماماً. وطبيعى أن هذا المفهوم لايمكن تصوره، حتى إن ذلك سيكون أكثر بروزاً إذا ما عكست الأمر: مادامت كل فكرة يجب أن تكون لها ذات تفكر فيها، وهذه الفكرة غريبة علىّ ومع ذلك فإنها فىَّ، فيتعين أن يكون لها فىَّ ذات غريبة علىّ. هذا كله، إذن، يحدث وكأن القراءة كانت فعالية تخضع بوساطتها فكرة ما لتستعمل نفسها فىّ من خلال ذات هى ليست ذاتى. وحين أقرأ، فأنا أتلفظ ذهنياً أنا، ومع ذلك فإن الأنا التى أتلفظها ليست ذاتى. ويصدق هذا الأمر حتى لو

ظهر البطل فى رواية ما بصيغة الشخص الثالث، وحتى لو لم يكن ثمة بطل، ولم يكن ثمة شئ سوى تأملات أو قضايا: فحالما يُقدَّم شئ ما بوصفه فكرة، فينبغى أن تكون هناك، فى الوقت الحاضر على الأقل، ذات تفكر ، ذات أتماهى بها، متناسياً ذاتى، ومغترباً عنها. يقول رامبو :Rimbaud" أنا هو الآخر Je est un autre"*. فثمة أنا آخر يحل محل أناى الخاصة، وسيستمر هكذا مادمت أقرأ. فالقراءة هى طريقة لاتفسح المجال لحشد من الكلمات والصور والأفكار الغريبة فقط، وإنما، أيضا، للمبدأ الغريب الذى يتلفّظها ويحميها.

من الصعوبة، فى الحقيقة، توضيح هذه الظاهرة، أو حتى تصوّرها، ومع ذلك، فحالما يُعترف بها، فإنها توضّح لى ما قد يبدو، بطريقة أو بأخرى، من المتعذر تفسيرها. إذ كيف يتسنى لى أن أوضح - من دون الاستحواذ على كينونة ذاتى العميقة - البراعة المدهشة التى بوساطتها لاأفهم فقط ما أقرأه، بل إنى أشعر به أيضاً. فعندما أقرأ كما ينبغى - أى من دون تحفّظ ذهنى، ومن دون أية رغبة فى احتكار استقلالية الحكم، ومع التعهد الكلى الذى يتطلّبه أى قارئ - يصبح استيعابى بديهياً ، وكل شعور يُقدَّم لى أنتحله بصورة مباشرة. وبكلمات أخر، فإن الاستيعاب الذى نحن بصدده الآن، هو ليس حركة من المجهول إلى المعروف، ومن الغريب إلى المألوف، ومن الخارج إلى الداخل، بل إنه بالأحرى قد يُدعى ظاهرة تبرز بوساطتها الموضوعات الذهنية من أعماق الوعى لتمثل أمام الإدراك. ومن جهة أخرى، تدل القراءة ضمناً، ومن دون تناقض، على شىء يشبه وعيى الباطنى بذاتى، وهوالفعل الذى أدرك به، مباشرة، ما أفكر فيه على أنه موضوع تفكير ذات ما (وهذه الذات، فى هذه الحالة، ليست أنا). وأيّاً كان نوع الاغتراب الذى قد أتحمله، فإن القراءة لاتعترض فاعليتى بوصفى ذاتاً.

القراءة هى، إذن، فعل يُحوَّر فيه المبدأ الذاتى الذى أدعوه أنا بطريقة لايعود لى فيها الحق، بتعبير دقيق، أن أعدّه أناى. فأنا معار إلى آخر، وهذا الآخر يفكر ويشعر

* في العبارة يستخدم رامبو est (هو فعل الكينونة المصرَّف مع الشخص الثالث) مع Je التي تعني (أنا)، وفعل الكينونة الذي يجب أن يُصرَّف معها هو suis. وهكذا، ثمة مفارقة تصبح معها العبارة Je est un autre بدلا من Je suis un autre.(المترجمان)

ويعانى ويفعل ضمنى. وتبدو الظاهرة فى شكلها الأكثر وضوحا، وحتى الأكثر بساطة، فى أسلوب التهجّى الذى يحدث من خلال أنواع رديئة من القراءة، مثل التمثيليات المثيرة التى أقول عنها: " إنها تثيرنى ". ومن المهم الآن أن نلاحظ أن هذا الاستحواذ لذات أخرى على ذاتى لايحدث فقط على مستوى التفكير الموضوعى، الذى يتعلق بالصور والإحساسات والأفكار التى تقدمها لى القراءة، بل يحدث أيضا على مستوى ذاتيتى نفسها. وعندما أستغرق فى القراءة، فإن ذاتاً ثانية تسود، ذاتاً تفكر وتشعر عوضاً عنى. وبالانسحاب إلى أعماق ذاتى، فهل أشاهد، بصمت حينئذ، هذا الانعتاق ؟ وهل أستمد منه سلوى معينة أم، على العكس، أستمد نوعاً من الكرب ؟ ومهما يكن الأمر، فإن شخصاً آخر يشغل مركز المسرح، والسؤال الذى يفرض نفسه، والذى يتعين علىّ أن أجيب عليه بنفسى هو: " مَنْ هو المغتصب الذى يحتلّ المقدمة ؟ مَنْ هذا الذهن الذى يملأ بنفسه، ووحده تماماً، وعيى، والذى هو - عندما أقول أنا - ذلك الأنا حقيقة ؟ ".

ثمة جواب فورى عن هذا السؤال، ولعله جواب فى منتهى اليسر. إن هذا الأنا، الذى " يفكّر فىَّ " عندما أقرأ كتاباً ما، هو أنا الشخص الذى يكتب الكتاب. وعندما أقرأ بودلير أو راسين، فإن بودلير أو راسين، فى الحقيقة، هو الذى يفكر ويشعر ويتيح لذاته أن تُقرأ ضمنى. وهكذا، فإن الكتاب ليس كتاباً فقط، إنه الوسيلة التى بها يصون المؤلف فعلياً أفكاره ومشاعره وأشكال حلمه وحياته. وهو وسيلته فى إنقاذ هويته من الموت. إن مثل هذا التأويل للقراءة ليس تأويلاً خاطئاً. إذ يبدو أنه يسوّغ ما يدعى، عموماً، بالتفسير السيَرى للنصوص الأدبية. وفى الحقيقة، فإن كلمة الأدب نفسها يخصّبها الذهن الذى كتبها. وكما يجعلنا نقرأه، فهو يوقظ فينا شيئاً يماثل ما فكّر فيه أو شعر به. وبغية فهم عمل أدبى ما، يجب أن ندع، إذن، الفرد الذى كتبه يكشف نفسه لنا فينا. والجانب السيرى ليس هو الذى يفسر العمل، بل إن العمل، بالأحرى، هو الذى يمكننا، أحياناً، من فهم السيرة. بيد أن التأويل السيرى خاطئ ومضلل إلى حد ما. حقا إن ثمة تناظراً بين أعمال مؤلف ما وخبرات حياته. ويمكن أن يُنظر إلى الأعمال بوصفها ترجمة ناقصة لحياته. كما أن هناك ، زيادةً على ذلك، تناظراً بالغ الدلالة بين

جميع أعمال المؤلف. ومع ذلك، فإن كل واحد من هذه الأعمال يعيش فيَّ - في أثناء قراءتي له - حياته الخاصة. والذات التي تتكشف لي ، عبر قراءتي لها، ليست المؤلف من حيث الوحدة المضطربة لتجاربه الخارجية ، أو من حيث الوحدة الإجمالية والمنظمة والمكثفة ، التي هي إحدى كتاباته. ومع ذلك، فإن الذات التي تسود العمل يمكن أن توجد في العمل فقط. ومن دون ريب ، ليس ثمة شيء غير مهم لفهم العمل ، فكتلة المعلومات السيرية والببليوغرافية والنصية والنقدية العامة ضرورية بالنسبة لي . ومع ذلك، فإن هذه المعرفة لاتتطابق مع المعرفة الداخلية بالعمل . فمهما كان مجموع المعلومات التي أحصل عليها عن بودلير أو راسين ، وبأية درجة من الألفة أعيش مع عبقريتيهما ، فأنا أعي أن هذه المساهمة ، في معناها الداخلي ، وفي كمالها الشكلي ، وفي مبدئها الذاتي الذي يحييها ، غير كافية في أن توضح لي العمل المعين لبودلير أو راسين الذي تستغرقني قراءته الآن . ومايهمني ، في هذه اللحظة، هو أن ، أحيا من الداخل ، في وحدة معينة مع العمل ، ومع العمل وحده. ومن المتعذر أن يكون هناك شيء آخر غير هذا. فما من شئ آخر خارج العمل يمكنه أن يشارك في الزعم الاستثنائي الذي يمارسه العمل عليَّ الآن . إنه موجود ضمني ، ولايبعدني خارجه ، إلى مؤلفه، ولا إلى كتاباته الأخرى، ولكنه،على العكس من ذلك، يبقي انتباهي مشدوداً إليه . إن العمل هو الذي يقتفي فيَّ الحدود نفسها التي ضمنها سوف يحدد الوعيُ نفسه . والعمل هو الذي يفرض عليَّ سلسلة من الموضوعات الذهنية، ويخلق فيَّ شبكة من الكلمات التي لن يكون، في ما وراءها في الوقت الحاضر، مجال لموضوعات ذهنية أخرى أو لكلمات أخرى. وأخيراً، إن العمل - الذي لايتلاءم مع تحديد مضمون وعيي بهذه الطريقة - هو الذي يمسك به ويستولي عليه، ويكون بالنسبة له بمثابة ذلك الأنا الذي يسود، من بداية قراءتي إلى منتهاها، تكشّف العمل، تكشّف العمل المفرد الذي أقرأه .

وهكذا يشكل العمل الجوهر الذهني الزمني الذي يملأ وعيي، وعلاوة على ذلك، فإن ذلك الوعي(الأنا - الذات)، الوعي المتواصل بما موجود، يكشف ذاته ضمن العمل. وهذا هو الشرط المميز لكل عمل أستدعيه إلى الوجود، بأن أموضع وعيي في

تنظيمه. وأنا لاأمنحه الوجود حسب، بل أمنحه الوعى بالوجود. وهكذا يتعين علىّ ألاّ أتردد فى إدراك أن العمل، بقدر ما يحيا بهذا الاستنشاق الحيوى المستلهم، فإنه يصبح (حيث إنه عيال على القارئ الذى يعلّق العملُ الأدبى حياتّه الخاصة) كائناً إنسانياً، أى عقلاً يعى ذاته، مشكِّلاً إيّاها فىَّ بوصفه ذاتاً لموضوعاته الخاصة.

II

يعيش العمل حياته الخاصة فىَّ، وهو بمعنى معين يفكر فى ذاته ويعطى ذاته معنى ضمنى أنا. إن ما يمارسه العمل من إزاحة لذاتى لهو أمر غريب يستحق أن يُفحص بدقة متناهية.

إذا كان العمل يفكر فى ذاته فىَّ، فهل يعنى هذا ـ فى أثناء الغياب التام لوعيى ـ أن ذلك الكيان المفكِّر الآخر الذى يجتاحنى يخدع وعيى لكى يفكر فى ذاته من دون أن أكون قادراً على التفكير فيه ؟ من الواضح أن الأمر ليس كذلك. فضمُّ وعيى بوساطة آخر (والآخر هو العمل) لايعنى البتة أننى ضحية لأى حرمان من الوعى، بل على العكس ، فإن كل شئ يحدث ـ من اللحظة التى أصبح فيها فريسة لما أقرأه ـ وكأننى أُشرع بمقاسمة استخدام وعيى مع هذا الكائن ، الذى حاولت تحديده ، والذى هوالذات الواعية المخفية فى قلب العمل. فنحن ـ هو وأنا ـ نبدأ بحيازة وعى مشترك ، ولا مرية فى أن الأدوار التى نؤديها، ضمن جماعية الشعور هذه، ليست ذات أهمية متساوية. إن الوعى المتأصل فى العمل فعّال وخصب، ويشغل الواجهة الأمامية ، ومتصل على نحو واضح بعالمه الخاص ، وبالموضوعات التى هى موضوعاته . وبالمقابل ، فأنا نفسى ، على الرغم من وعيى بأى شئ أعيه ، ألعب دوراً متواضعاً جداً ، دوراً يقنع بتسجيل ، على نحو سلبى، كل ما يعتمل فىَّ. ثمة تباطؤ يحدث، أى نوعاً من التمييز الفصامى بين ما أشعر به وما يشعر به الآخر، ثمة وعى مضطرب بهذا التباطؤ؛ لذلك يبدو العمل ، أولاً ، أنه يفكر من خلال ذاته ، ومن ثم يطلعنى على ما فكّر

فيه. وهكذا، فأنا غالباً ما يكون لدىّ ، فى أثناء القراءة ، انطباع بمعاينة بسيطة لفعل يهمّنى، ومع ذلك وفى الوقت نفسه ، لايهمّنى. وهذا يثير فىّ الإحساس بالدهشة. فأنا وعى مأخوذ بوجود هو ليس وجودى أنا، ولكننى أجربه وكأنه وجودى أنا*.

وبغية إقامة علاقة متبادلة بين الذات والموضوع ـ علاقة هى أساس كل عمل إبداعى وأساس فهمه ـ هناك طريقتان ميسّرتان نظريا على الأقل: إحداهما تنطلق من الموضوعات إلى الذات، وتنطلق الأخرى من الذات إلى الموضوعات. ... ومع ذلك، هناك مجازفة فى معاينة نقطة مهمة. فهدف النقد لايتحقق فقط عبر فهم الجزء الذى تؤديه الذات فى علاقتها المتبادلة بالموضوعات. فعند قراءة عمل أدبى، ثمة لحظة يبدو لى فيها أن الذات التى تَمثُل فى العمل تحرر نفسها من كل ما يحيط بها، وتقف وحيدة. ألم يكن لدى مرة حدس بهذا عندما كنت أزور *Scuola di San Rocco* فى البندقية، وهو واحد من ذرى الفن السامية، حيث يحتشد هناك عدد كبير من أعمال الرسام تنتوريتو *Tinto-retto*؟ فعندما أنظر إلى كل هذه الروائع ، المحتشدة معاً والكاشفة بجلاء كبير وحدة إلهامها، يتولد لدىّ فجأة انطباع بلوغ الماهية المشتركة الماثلة فى كل أعمال رسام عظيم، وهى ماهية لم أكن قادراً على إدراكها إلاّ إذا أفرغت ذهنى من جميع الصور *images* الجزئية التى أبدعها الفنان. وأصبح واعياً بالقوة الذاتية للعمل فى كل تلك اللوحات، ومع ذلك لايفهمها ذهنى بوضوح تام عندما أنسى جميع تشكيلاتها الجزئية.

قد يتبادر إلى الذهن السؤال الآتى : ما هذه الذات التى تقف معزولة بعد كل اختبار لعمل أدبى ؟ فهل هى العبقرية الفردية للفنان، تلك العبقرية الماثلة بانتظام فى عمله، العبقرية التى لها، مع ذلك، حياة غير منظورة ومستقلة عن العمل ؟ أم أنها، كما يعتقد فاليرى، وعى مجهول ومجرد يوجّه، فى انعزاليته، عمليات الوعى الأكثر عينية ؟ وأيّاً كانت هذه الذات، فأنا مجبر على الإقرار بأن الفعالية الذاتية برمتها، الماثلة فى

* تحذف محررة الكتاب جين توميكنز جملة فقرات كان بوليه قد وضّح فيها أنواع العلاقة بين نقد الذات ونقد الموضوع في أعمال ستة نقاد فرنسيين وهم: جاك ريفير، وجان بيير ريشار، وموريس بلانشو، وجان ستاربونسكي، ومارسيل ريمون، وجان روسيه ويتجه تركيز بوليه، في كل حالة، إلى قدرة الناقد على ربط جوانب العمل الموضوعية بذاتية المؤلف التي تسنده. والفقرات اللاحقة من هذه المقالة توضح استنتاجات بوليه. (المترجمان)

عمل أدبي، لاتظهر تماما من خلال علاقتها بالأشكال والموضوعات القائمة ضمن العمل. في العمل، ثمة فعالية ذهنية تنهمك بعمق في الأشكال الموضوعية، وعلى مستوى آخر ـ ونبذاً لكل الأشكال ـ ثمة ذات تكشف نفسها لنفسها (ولي) في تعاليها المتصل بكل ما ينعكس فيها. وعند هذه النقطة، ما من موضوع يعود بإمكانه التعبير عنها، وما من بنية تستطيع تحديدها؛ فهي تتكشف في غموضها وفي لاتحدّدها الأساسي. وهذا هو ربما سبب تردد الناقد، في شرحه للأعمال، بإزاء تعالي الذهن هذا. إذن، يبدو أن النقد، بغية أن يرافق الذهن في هذا المسعى للانفصال عن نفسه، بحاجة إلى أن يتلاشى، أم على الأقل أن يتجاهل للحظة عناصر العمل الموضوعية، وأن يرفع نفسه إلى مستوى إدراك ذاتية ما من دون موضوعية.

ترجمها إلى الإنجليزية

كاثرين ماكزي و ريتشارد ماكزي

تؤكد النظرية الظاهراتية فى الأدب فكرة مفادها: إن على مَنْ يدرس عملاً أدبياً، ألاّ يعنى بالنص الفعلى فحسب، بل عليه أن يعنى، أيضا وبدرجة مساوية، بالأفعال التى تتضمّنها الاستجابة لذلك النص. وبهذه الطريقة يواجه رومان إنغاردن بنية النص الأدبى بالطرائق التى يمكن أن تُدرك بها(١). فالنص بحد ذاته يقدم " نظرات تخطيطية "(٢) مختلفة يمكن لموضوع العمل أن يظهر من خلالها، غير أن تجلّيها التام هو من فعل الإدراك. وإذا كان ذلك كذلك، فإن للعمل الأدبى قطبين يمكن أن ندعوهما القطب الفنى *artistic* والقطب الجمالى *esthetic:* يشير القطب الفنى إلى النص الذى أبدعه المؤلف، ويشير القطب الجمالى إلى الإدراك الذى ينجزه القارئ. وينتج عن هذه القطبية الثنائية أن العمل الأدبى لايمكن أن يتطابق مع النص تماماً، أو مع إدراك النص، إنما هو يشغل فى الحقيقة منزلة وسطاً بين القطبين. فالعمل يتعدى كونه مجرد نص، لأن النص يستمد حياته من كونه مدركاً، وأن فعل الإدراك، فضلاً عن ذلك، مستقل، على أية حال، عن المزاج الفردى للقارئ، رغم أن القارئ يتأثر بنماذج النص المختلفة. إن الالتقاء بين النص والقارئ هو الذى يحقق للعمل وجوده، ولايمكن لهذا الالتقاء أن يعيَّن بدقة، ولكن يجب أن يبقى دائماً التقاء فعلياً، كما لاينبغى أن يُماثل بحقيقة النص أو بالمزاج الفردى للقارئ. يستمد العمل طبيعته الدينامية من وجوده الفعلى، وهذا فى

(١) *Cf. Roman Ingarden, Vom Erkennen des Literarischen Kunstwerks (Tubingen : Niemeyer, 1968) pp. 49 ff.*

(٢) ولمزيد من التفصيل حول هذا المصطلح أنظر:

Roman Ingarden, Das litrearische Kunstwrk (Tubingen : Niemeyer, 1960),. pp. 270 ff.

الحقيقة شرط مسبّق لما يترتب عن العمل من تأثير. فعندما يستعمل القارئ المنظورات المتنوعة التي يقدمها له النص لكي يصل النماذج و " النظرات التخطيطية " أحدها بالآخر، فإنه يجعل العمل في حالة حركة، وهذه العملية نفسها تفضى أساساً إلى إيقاظ الاستجابات فى نفسه. وهكذا فإن القراءة تجعل العمل الأدبى يتكشّف عن طبيعته الدينامية المتأصلة. والقول بأن هذا ليس اكتشافاً جديداً يتضح من الإشارات الواردة فى الأيام الأولى للرواية. فهذا لورنس شتيرن *Laurence Stern* يلاحظ فى رواية ترسترام شاندى: " مامن مؤلف ـ يعرف حدود اللياقة والذوق الرفيع ـ يمكن أن يتجرأ على التفكير فى كل شئ : فالاحترام الحقيقى الذى تمنحه لفهم القارئ هو أن تشاطره هذا الموضوع وديّاً، وأن تترك له ـ ولنفسك ـ شيئاً ما يتخيله حسب مزاجه. ومن جهتى ، فأنا أمنحه، دائما، إطراءات من هذا القبيل، وإنجاز ذلك كله يقع فى حدود قدرتى على جعل خياله ناشطاً كخيالى أنا "[٣]. إن تصور شتيرن للنص الأدبى هو أنه شئ يشبه الميدان الذى يشترك فيه القارئ والمؤلف فى لعبة التخيل. فإذا ما قُدمت القصة إلى القارئ بتمامها، بحيث لايترك له شىء آخر يفعله، فإن تخيله لن يلج الميدان أبداً، وستكون النتيجة الملل الذى ينشأ، حتماً، عندما يُعرض أمامنا كل شىء متجزءاً وجافاً. ولذلك ينبغى أن يُتصور عمل أدبى ما بطريقة سوف تُشرك تخيل القارئ فى تحقيق أمور خاصة به عبر قراءته، ذلك لأن القراءة تكون ممتعة فقط عندما تكون فعالة وإبداعية. وفى العملية الإبداعية هذه، أما ألاّ يتجاوز النصُ الحدود بشكل كاف، أو يتجاوزها إلى حد بعيد جداً، ولذلك ربما نقول إن ذلك الملل والإرهاق يكوّنان الحدود التى بتخطّيها سوف يغادر القارئ ميدان اللعب.

لقد أوضحت ملاحظة لفيرجينيا وولف فى دراستها عن جين أوستن المدى الذى يحفّز فيه الجزء " اللامكتوب *unwritten*" مشاركة القارئ الإبداعية:

> **إن جين أوستن هي معلمة العاطفة الأكثر عمقاً مما يبدو على السطح . فهي تحفزّنا على تكملة ما ليس موجوداً . إن ما تقدمه شئ تافه ظاهرياً ، ومع**

(٣) *Laurence Sterne, Tristram Shandy (London: Dent, 1956), p.79.*

ذلك ، فـإنه يتـألف من شيء يتّسع في ذهـن القـارىء ، ويهبـه شكلاً ثابتـاً لمشاهد الحياة التافهة ظاهرياً . وينصبّ التشديد على الشخصية دائماً.... وتعلّقنا تقلبات الحوار والتواءاته بكلاليب الريبة. وهنا ينصبّ نصف انتباهنا على اللحظة الراهنة، والنصف الآخر على المستقبل.... وفي الحقيقة ، هنا تكمن ـ فى هذه القصة الناقصة والرديئة عموماً ـ عناصر عظمة جين أوستن بأسرها[٤].

إن الجوانب اللامكتوبة للمشاهد التافهة ظاهرياً، والحوار اللامقول ضمن التقلبات والالتواءات " لاتجتذب القارئ إلى الفعل فقط، بل تقوده أيضا إلى الاحتجاب داخل حدود خارجية كثيرة أوحتها مواقف معينة، وهكذا فإن هذه الحدود الخارجية تتخذ واقعاً يخصها . ولكن، كما أن تخيل القارئ يحمى هذه " الحدود الخارجية "، فإنها ستؤثر، بالمقابل، على واقع الجزء المكتوب من النص. وهكذا تبدأ عملية دينامية كاملة: فالنص المكتوب يفرض حدود معينة على متضمناته غير المكتوبة كيما يحول دون أن تصبح هذه المتضمنات ضبابية وبالغة الغموض. ولكن هذه المتضمنات، التى تعمل بوساطة تخيل القارئ، تنصبّ فى الوقت نفسه الموقف المعين قبالة خلفية تمنحها دلالة أعظم بكثير من تلك التى تبدو عليها . وبهذه الطريقة، تتخذ المشاهد التافهة، على نحو مفاجئ، هيأة " شكل دائم للحياة ". أما ما يكوّن هذا الشكل فلا يمكن تسميته، ناهيك عن تفسيره فى النص، على الرغم من أنه، فى الحقيقة، النتاج النهائى للتفاعل بين النص والقارئ.

II

والسؤال الذى يبرز الآن هو: إلى أى حدّ يمكن أن نصف عملية كهذه وصفاً وافياً ؟ ولتحقيق هذا الغرض، يسوّغ التحليل الظاهراتى نفسه، لاسيما أن الملاحظات

(٤) *Virginia Woolf, The Common Reader, First Series (London: Hogarth, 1957). p. 174*

المتناثرة التى يتـألف منها حتى الآن علم نفس القراءة تميل، بصورة رئيسـة، إلى أن تدخله فى دائرة علم التحليل النفسى، وتقتصر كذلك على توضيح الأفكار المفترضة سلفا حول اللاوعى. وعلى أية حال، سوف نلقى أخيراً نظرة فاحصة على ملاحظات نفسية جديرة بالانتباه.

قد نختبر، كنقطة بداية لتحليل ظاهراتى، الطريقة التى تؤثر فيها جمل متعاقبة إحداها فى الأخرى. ولهذا الأمر أهمية خاصة فى النصوص الأدبية من منطلق حقيقة مفادها: إن النصوص الأدبية لاتطابق أى واقع موضوعى خارجها. فالعالم الذى تبرزه النصوص الأدبية يبنيه ما يسمّيه إنغاردن معاملات ارتباط الجملة القصدية، يقول إنغاردن :

> **ترتبط الجمل بطرائق مختلفة لتشكّل وحدات ذات معنى بالغة التعقيد، ولتكشف عن بنية متنوعة جداء تبعث على نشوء كيانات مثل: القصة القصيرة والرواية والحوار والمسرحية والنظرية العلمية.... وفي التحليل النهائي ينشأ ثمة عالم معين تكوّنه أجزاء تتحدد بهذه الطريقة أو تلك، وبكل التنويعات التي قد تحدث ضمن تلك الأجزاء، وهذا كله بمثابة معامل ارتباط قصدي محض لمركّب من الجمل. وإذا ما تكوّن من هذا المركّب عمل أدبي، فأنا أدعو المجموع الكلي لمعاملات ارتباط الجمل القصدية المتعاقبة بـ "العالم المعروض" في العمل(٥).**

وعلى أية حال، فإن هذا العالم المعروض لايمرّ أمام نظر القارئ كشريط سينمائى. والجمل هى " أجزاء مكوِّنة " بقدر ما تكون إفادات ودعاوى وملاحظات، أو بقدر ما تكون ناقلة للمعلومات، لتؤسس بذلك منظورات متنوعة فى النص.ولكنها تبقى «أجزاء مكوِّنة حسب "، فهى ليست المجموع الكلى للنص نفسه. فمعاملات الارتباط القصدية تفكُ الارتباطات الدقيقة التى تكون، بشكل إنفرادى، أقلَّ عينية من الإفادات والدعاوى والملاحظات، حتى لو أن هذه الإفادات تتخذ معناها الحقيقى من خلال تفاعل

(٥)*Ingarden, Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, p. 29*

معاملات ارتباطها.

كيف يمكن للمرء أن يتصوّر الصلة بين معاملات الارتباط ؟ والصلة بين معاملات الارتباط تقع في تلك النقاط التي يتسلق فيها القارئ متن النص. فيتعين عليه قبول منظورات معينة، ولكنه عندما يفعل ذلك، سيكون حتماً سبباً في تفاعلها. وعندما يتكلم إنغاردن على معاملات ارتباط الجملة القصدية في الأدب، وعلى الإفادات المتكوّنة او المعلومات المنقولة في الجملة، فإن كلامه يكون، عادة، محدداً بمعنى معين: فالجملة لاتتكون من إفادة معينة فقط - وهي إفادة ستكون رغم ذلك لامعقولة حين يكون بمستطاع المرء أن يكوّن إفادات عن أشياء موجودة فقط - وإنما ترمي الجملة إلى شئ يتجاوز ما تقوله فعلا. وهذا يصدق على جميع الجمل في الأعمال الأدبية، ومن خلال تفاعل هذه الجمل يتحقق هدفها المشترك. وهذا هو الشئ الذي يمنح هذه الجمل كيفيتها المميزة الخاصة في النصوص الأدبية. فهي تدل دائماً - بوصفها إفادات وملاحظات ومصدراً للمعلومات الخ... - على شيء ما آتٍ، ويؤذن لبنيتها بالتحقق من خلال مضمونها الخاص.

تهيىء الجمل الحركة لعملية ينبثق منها المضمون الفعلي للنص نفسه. وقد لاحظ هوسرل، مرة في وصفه لوعي الإنسان الباطني بالزمن، أن: " كل عملية تركيبية أصيلة تصدر بوحي من مقاصد مسبقة، وهذه المقاصد تركّب وتجمع ما يتوفر من بذور لتحملها على الإثمار "(٦). ومن أجل تحقيق عملية الإثمار هذه يحتاج النص الأدبي إلى تخيل القارئ الذي يعطي شكلاً معيناً لتفاعل معاملات الارتباط التي يؤذن لها بالتحقق في البنية عبر متتالية من الجمل. تلفت ملاحظة هوسرل انتباهنا إلى مسألة تلعب دوراً مهماً في عملية القراءة. فالجمل الفردية لاتعمل معاً للاحتجاب في ما سيأتي فقط، إنما هي تكوّن، أيضاً، توقعاً بهذا الخصوص. وهوسرل يدعو هذا التوقع " مقاصد مسبقة ". وكما أن هذه البنية تميز جميع معاملات ارتباط الجملة، فإن تفاعل هذه المعاملات لن

(٦)*Edmund Husserl, Zur Phenomenology des inneren Zeitbewusstseins, Gesammelte Werke, 22 vols.(The Hague: Nijhoff, 1966). 10 : 52*

يكون تحقيقاً لما هو متوقع بقدر ما يكون تحويراً مستمراً له.

ولهذا السبب، فمن الصعوبة بمكان تحقيق التوقعات في النصوص الأدبية الحقيقية.

وإذا ماتحققت فسوف تكون هذه النصوص مقتصرة على تمييز توقع معين، وسوف يسأل المرء، حتماً، عن مثل هذا القصد الذي أفترض تحقيقه. ومن الغرابة بمكان أننا نشعر بأن أي أثر توكيدي ـ كذلك الأثر الذي نستدعيه، ضمنياً، للنصوص التفسيرية عندما نشير إلى الموضوعات التي ترمي تلك النصوص إبرازها ـ هو خلل في النص الأدبي. وكلما ميّز نص ما، أو عزز، توقعاً كان قد أثاره ابتداء نصبح واعين بغرضه التعليمي، ولذلك نستطيع، في أحسن الأحوال، أن نرفض أو نقبل ما يُفرض علينا من أطروحات فقط. وسيجعلنا وضوح هذه النصوص نفسه أن نرغب، في أغلب الأحوال، في تحرير أنفسنا من قبضتها. ولكن معاملات ارتباط الجملة للنصوص الأدبية، عموماً، لاتتطور بهذه الطريقة الصارمة، ذلك لأن التوقعات التي تستدعيها تلك النصوص تميل إلى أن يتجاوز أحدها الآخر بطريقة تتحور فيها باستمرارعندما يقرأها المرء. ولعل المرء يتبسط بالقول إن كل واحد من معاملات ارتباط الجملة القصدية يقترح أفقاً معينا يتحور، إن لم يتغير تماماً، من خلال جمل لاحقة، وفي حين أن تلك التوقعات تثير الاهتمام بما سيأتي فإن التحوير اللاحق الذي سيطولها سوف يكون له، أيضاً، أثر رجعي في ما كان قد قُرأ. وقد يتخذ هذا الآن دلالة مختلفة عن تلك التي كانت في لحظة القراءة.

إن كل ما نقرأه يغوص في ذاكرتنا، ويبرز بوضوح. وربما يُستدعى ثانية ليوضع بمقابل خلفية مغايرة، وينتج عن ذلك أن القارئ يكون قادراً على تطوير تداعيات لايمكن التنبؤ بها. وما تستحضره الذاكرة لايُستحضر، على أية حال، في شكله الأصلي، لأن عكس ذلك يعني أن الذاكرة والإدراك الحسي متطابقان، في حين أن الأمر، من الواضح، ليس كذلك. والخلفية الجديدة تُظهر جوانب جديدة لما كنّا قد حفظناه في ذاكرتنا، وبالعكس فإن تلك الجوانب تلقي، بالمقابل، ضوءاً على الخلفية الجديدة، وعلى

هذا النحو تثير استباقات أكثر تعقيداً. وهكذا فإن القارئ عندما يقيم تلك العلاقات المتداخلة بين الماضى والحاضر والمستقبل يجعل النص يتكشف عن تعددية من الترابطات الكامنة. وهذه الترابطات هى نتاج لعمل ذهن القارئ على المضمون الصرف للنص، على الرغم من أنها ليست النص نفسه، لأن النص يتكون من جمل وإفادات ومعلومات، الخ....

وهذا هو السبب فى شعور القارئ بأنه مستغرق فى حوادث تبدو واقعية له فى زمن القراءة، رغم أنها، فى الحقيقة، أبعد ما تكون عن واقعه الخاص. فالحقيقة القائلة إن القراء المختلفين، تماماً، يمكن أن يتأثروا، على نحو مختلف، بـ " واقع " نص معين إنما هى بيِّنات واسعة إلى الحد الذى تُحوِّل فيه النصوص الأدبية القراءةَ إلى عملية إبداعية، أى أن القراءة هى أكثر من كونها مجرد إدراك حسى لما هو مكتوب. فالنصوص الأدبية تنشِّط ملكاتناالخاصة، وتمكِّننا من إعادة خلق العالم الذى تقدمه. ويمكن أن ندعو نتاج هذه الفعالية الإبداعية البعد الفعلى *virtual dimension* للنص، الذى يمنح النص واقعيته. وهذا البعد هو ليس النص نفسه ولاتخيل القارئ: إنه نتيجة النص والتخيل معاً.

وكما رأينا يمكن وصف فعالية القراءة بأنها مِشكال *kaleidoscope* من المنظورات والمقاصد المسبقة وإعادات التجميع. فكل جملة تحتوى على نظرة مسبقة لما تليها، وتشكل موجِد رؤية *viewfinder* لما سيأتى: إن ما سيأتى سوف يغيِّر، بالمقابل، " النظرة المسبقة " ويصبح بذلك " موجِد رؤية " لما قد تمت قراءته. إن هذه العملية بأكملها تمثل تحقق واقع النص الكامن وغير المعبِّر عنه، ولكن ينبغى أن يُنظر إليه فقط بوصفه إطاراً لتنوع واسع من الوسائل قد يتحقق، بوساطتها، البعد الفعلى. إن عملية الاستباق والاسترجاع نفسها لاتتطور، بأية حال من الأحوال، فى مجرى متدفق. ولقد لفت إنغاردن الانتباه إلى هذه الحقيقة وعزا إليها دلالة جديرة بالملاحظة:

ما إن ننغمر في مجرى فكر الجملة *thought -sentence* نكون مستعدين، بعد اتمام التفكير في جملة معينة، في ان نفكر في " الاستمرار

continuation، وعلى هيئـة جـملة أيضـاً، وهذا يعني في هيئـة جـملة موصولة بالجمل التي فكرنا من خلالها تماماً. وبهذه الطريقة تمضي عملية القـراءة قُـدمـاً من دون جـهـد. ولكن إذا لم يكن للجـملة التـاليـة، بمحض المصـادفـة، أي ارتبـاط ملمـوس بالجـملة التي فكرنا من خـلالهـا، فـعندئذ سيكون ثمة عائق في تيار التفكير. وترتبط هذه الثغرة بمفاجأة فعالة نوعا ما أو ترتبط بنقمة. وإذا ما أريد للقراءة أن تستمر، ينبغي التغلب على هذا العائق(٧).

إن الثغرة التى تعوق تدفّق الجمل هى، فى نظر إنغاردن، نتاج للمصادفة، وينبغى أن تُعدَّ صدعاً، وهذا التصوّر نموذجى فى موالاته للفكرة الكلاسيكية عن الفن. فإذا ما عدَّ المرء تتابع الجملة مجرى متواصلاً، فهذا يعنى ضمناً أن الاستباق الذى تثيره جملة معينة سوف تحققه، بشكل عام، الجملة القادمة الأخرى، وأن إحباط توقّع المرء سوف يثير مشاعر السخط. ومع ذلك، فإن النصوص الأدبية مملوءة بالتقلبات والالتواءات غير المتوقعة، وبإحباط التوقعات. وحتى فى أبسط قصة، ثمة حتمية لنوع معين من الإعاقة، فقط إذا لم يكن هناك سبب يحول دون قص الحكاية بتمامها. والقصة، فى الحقيقة، تكتسب ديناميتها من خلال الحذوفات المحتومة فقط. وهكذا، فمتى ما أُعيق المجرى وتمّ اقتيادنا باتجاهات غير متوقعة، فإن الفرصة تكون سانحة لنا فى أن نطلق العنان لملكاتنا بإقامة ترابطات، وبملء الفجوات التى تركها النص نفسه(٨).

إن هذه الفجوات لها تأثير مختلف على عملية الاستباق والاسترجاع، ومن ثم على " الصيغة الكلية *gestalt*" للبعد الفعلى، لأن هذه الفجوات ربما تُملأُ بطرائق مختلفة. ولهذا السبب، فإن للنص الواحد قابلية كامنة لبضعة تحققات مختلفة، وليس ثمة قراءة يمكن أن تستنفدَ، أبداً، كل الإمكان الكامن فيه، لأن كل قارئ فرد سوف يملأ الفجوات

(٧)*Ingarden, Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, p. 32.*

(٨) ولمزيد من التفصيل حول وظيفة الفجوات في النصوص الأدبية، انظر.

wolfgany Iser, Jmdeterminacg and The Reader's Response in prose fiction" in Aspects of Narratire, ed. J. Hillis Miller (New York : Columbia University press, 1971) pp. 1-45.

بطريقته الخاصة، ليُقصى بذلك الإمكانيات المتنوعة الأخرى، فعندما يقرأ سوف يتخذ قراره الخاص حول الكيفية التى تُملأ فيها الفجوة. وديناميةُ القراءة لتتكشف فى هذا الفعل نفسه. وعبر اتخاذ قراره يعترف القارئ، ضمناً، بلانفادية النص، وفى الوقت نفسه فإن هذا اللانفاد نفسه هو الذى يضطره إلى اتخاذ قراره. لقد كانت هذه العملية، مع النصوص " التقليدية "، لاواعية، بيد أن النصوص الحديثة تستثمرها كثيراً بتروٍ تام. فالنصوص الحديثة غالباً ما تكون متشظية جداً بحيث إن انتباه المرء ينشغل، على وجه الحصر تقريباً، بالبحث عن الترابطات بين هذه الشظايا، وليس الغرض من هذا تعقيد سلسلة الترابطات بقدر ما يكون لجعلنا نعى طبيعة قابليتنا على إعطاء الروابط. وفى مثل هذه الحالات يحيل النص مباشرة على تصوراتنا المسبقة الخاصة التى تتكشف عبر فعل التأويل الذى هو عنصر أساسى فى عملية القراءة. وعليه فنحن قد نقول، بصدد النصوص الأدبية كافة، إن عملية القراءة عملية انتخابية، وإن النص المكتنز بإمكانيات أغنى، بصورة لامتناهية، من أىٍّ من تحققاته الفردية. وثمة حقيقة تقرُّ بهذا، مفادها أن قراءة ثانية لقطعة أدبية ما تُحدثُ، غالباً، انطباعاً مختلفاً عن القراءة الأولى. وربما يكون مردّ ذلك إلى تغيّر ظروف القارئ الخاصة، ومع ذلك ينبغى للنص أن يتيح هذا التغير. وفى قراءة ثانية تَميل الحوادث المألوفة الآن إلى الظهورفى ضوء جديد، وتبدو على أنها مصحّحة فى أوقات معينة، ومخصّبة فى أوقات أخرى.

فى كل نص ثمة متوالية زمانية كامنة يتعين على القارئ إدراكها حتماً، فمن المستحيل إغراق النص فى لحظة زمنية واحدة حتى وإن كان بالغ القصر، وهكذا تتضمن عملية القراءة، دائماً، معاينة النص من خلال منظور متحرك باستمرار، وربط المجالات المختلفة ليبنى النص بذلك ما دعوناه البعد الفعلى. والبعد الفعلى هذا يتغير، بطبيعة الحال، طوال المدة التى نقرأ فيها. وعلى أية حال، فعندما ننهى النص ونقرأه مرة أخرى، فمن الواضح أن معرفتنا الإضافية سوف تفضى إلى متوالية زمانية مختلفة، وسوف نميل إلى إقامة ترابطات عبر الإحالة على وعينا بما سيأتى، وبذلك فإن جوانب معينة من النص سوف تتخذ دلالة لم نُلحِقها بها فى القراءة الأولى، فى حين أن دلالات أخرى سوف تتراجع إلى الخلف. إن تجربة اعتيادية تكفى لأن تجعل المرء يقول

إنه لاحظ، فى القراءة الثانية، أشياء أخفقَ فى ملاحظتها فى المرة الأولى، ولكن هذا ليس مفاجئاً من وجهة نظر الحقيقة القائلة " إن الشخص ينظر إلى النص فى المرة الثانية من منظور مختلف. فمتوالية الزمن التى أدركها فى قراءته الأولى ليس بالإمكان إعادتها فى قراءة ثانية، وعدم القدرة على الإعادة هذه تحتِّم الإفضاء إلى تحويرات فى تجربته فى القراءة. وهذا لايعنى القول إن القراءة الثانية " أصدق " من الأولى، بل إنهما، بكل بساطة، مختلفتان: فالقارئ يُقيم البعد الفعلى للنص عَبر إدراك متوالية زمن جديدة. وهكذا فحتى فى إعادة المعاينة فإن النص يتيح، وفى الحقيقة، يستحثُّ قراءة مبتكرة.

ربما يربط القارئ ـ بأية طريقة كانت وتحت أية ظروف ـ مجالات النص المختلفة معاً، وستفضى دائماً عملية الإستباق والاسترجاع إلى تكوين البعد الفعلى الذى ينقل النص تباعاً إلى تجربة القارئ. والطريقة التى تحدث بها هذه التجربة من خلال عملية تحوير مستمرة تماثل، على نحو وثيق، الطريقة التى نستقطب فيها التجربة فى الحياة. وبناء على ذلك، فإن " واقعية " تجربة القراءة يمكن أن تلقى الضوء على النماذج الأساسية للتجربة الواقعية:

> **نحن لدينا تجربة لعالم ما، عالم لايُفهَم على أنه نظام من العلاقات يحدد، إجمالاً، كل حادثة، بل إنه كلٌّ مفتوح لايُستنفد تركيبه.... ومن اللحظة التي تُدرك فيها تلك التجربة ـ أي الانفتاح على عالمنا الواقعي ـ بوصفها بداية للمعرفة، لن تعود ثمة طريقة لتمييز مستوى الحقائق القبلية من مستوى الحقائق الوقائعية، أي ما ينبغي أن يكون عليه العالم بالضرورة وما هو عليه فعلاً (٩).**

إن الطريقة التى يجرب بها القارئ النص تعكس مزاجه، ومن هذا الجانب يكون النص الأدبى مرآة، ولكن وفى الوقت نفسه، فإن الواقع الذى تقوم هذه العملية بخلقه

(٩)*Maurice Merleau-Ponty, Phenomenology of Perception, trans. Colin Smith (ew York: Humanities Press, 1962). pp. 219-21.*

هو واقع سيكون مختلفاً عن واقع القارئ الخاص (مادمنا نضجر، بشكل اعتيادى، من النصوص التى تقدم لنا أشياء نحن أنفسنا نعرفها مسبقا على التمام). وهكذا، لدينا هنا حالة متناقضة ظاهريا بوضوح، حالة يضطر فيها القارئ إلى الكشف عن جوانب من نفسه كيما يجرب واقعا مختلفا عن واقعه الخاص. والتأثير الذى يمارسه هذا الواقع على القارئ سوف يعتمد، بشكل واسع، على النطاق الذى يقوم فيه القارئ نفسه بتزويد الجزء غير المكتوب من النص،على نحو فعال، ومع ذلك، فإن القارئ فى استكماله كل الروابط المفقودة يتعين عليه أن يفكر بموجب تجارب مختلفة عن تجاربه الخاصة، وفى الحقيقة، يستطيع القارئ من خلال التخلى عن العالم المألوف لتجربته الخاصة فقط - أن يشارك بشكل حقيقى فى المغامرة التى يدعوه إلى خوضها النص الأدبى.

III

لقد رأينا، خلال عملية القراءة، ثمة تناسج فعال بين الاستباق والاسترجاع، تناسج قد يتحول فى قراءة ثانية إلى نوع من الاسترجاع المتقدم. والانطباعات التى تنشأ نتيجة لهذه العملية سوف تتغير من فرد إلى آخر، ولكن ضمن الحدود التى يفرضها النص المكتوب كمقابل للنص غير المكتوب فقط. وبالطريقة نفسها، فإن شخصين يحدقان فى السماء ليلاً قد ينظران إلى مجموعة النجوم نفسها، بيد أن أحدهما سوف يرى صورة برج الدب الأكبر ، وسوف يميز الآخر الدب الأصغر. «فالنجوم " فى نص أدبى ما ثابتة، والخطوط التى تصل بينها هى المتغيرة. وبطبيعة الحال، ربما يمارس مؤلف النص تأثيراً كبيراً على خيال القارئ - فتحت تصرّف المؤلف درع كامل من التقنيات السردية - ولكن ما من مؤلف جدير بالتقدير سوف يحاول، فى أيّما وقت، أن يضع الصورة الكاملة أمام عين القارئ. وإذا ما فعل ذلك، فسوف يفقد قارئه سريعاً؛ لأنه، فقط، عن طريق تنشيط خيال القارئ يمكن للمؤلف أن يأمل فى توريط قارئه، وفى جعله مدركاً لمقاصد نصه.

يتساءل جلبرت رايل Gilbert Ryle في تحليله للخيال قائلاً: " كيف يستطيع شخص أن يتوهم أنه يرى شيئاً ما من دون أن يدرك أنه لايراه ؟ " ويجيب عن ذلك بما يأتي:

إن تخيّل أحدنا لهلْفلن (Helvellyn وهو اسم جبل)لايلزم عنه امتلاك إحساسات بصرية بمثل ما يلزم تلك الإحساسات البصرية لرؤية هلفلن ورؤية لقطات منه رأى العين. فالتخيل ينطوى على فكرة امتلاك معاينة لهلفلن، وإذن فهى عملية أكثر زيفاً من عملية امتلاك معاينة لهلفلن. إنه استخدام واحد من بين استخدامات أخرى لمعرفة الكيفية التى سوف يظهر بها هلفلن ، أو بمعنى آخر، إنه التفكير بالكيفية التى سوف يظهر بها هلفلن. إن التوقّعات المتحققة فى الإدراك فى أثناء مشاهدة هلفلن لاتتحقق بالفعل فى حالة تكوين صورة لهلفلن، ولكن فعل تكوين الصورة هو شىء يشبه التجربة التى تحقق تلك التوقعات. إن فعل تكوين الصورة ينطوى على امتلاك إحساسات باهتة، أو أطياف إحساسات، ولكنه بمقابل هذا لاينطوى على الإحساسات التى يحصل عليها المرء إذا كان يرى الجبل فعلاً(١٠).

إذا كان المرء يرى الجبل فهو، بطبيعة الحال، لايعود بإمكانه أن يتخيله فى وضعه ذاك، وعليه فإن فعل تكوين صورة الجبل يفترض سلفاً غياب الجبل. والشىء نفسه يحدث مع النص الأدبى، فنحن نستطيع ان نكوّن صور أشياء غير موجودة، ولكن، فى حين يقدم لنا الجزء المكتوب من النص المعرفة، فإن الجزء غير المكتوب هو الذى يتيح لنا فرصة تكوين صورة عن الأشياء، وفى الحقيقة لن نكون قادرين من دون وجود عناصر اللاتحدد ـ الفجوات الموجودة فى النص ـ على استخدام خيالنا(١١).

تؤيد مصداقية هذه الملاحظة تجربة كثير من الناس عند مشاهدتهم فيلماً روائياً مثلاً. فحينما يقرأون رواية توم جونز قد لايكون لديهم مطلقا تصوّر واضح عن حقيقة البطل، ولكن عند مشاهدة الفيلم الذى يصور هذه الرواية، فربما يقول بعضهم: " إن

(١٠)Gilbert Ryle, The Concept of Mind)Harmondsworth, Great Britain: Penguin, 1968). p. 255

(١١)CF,m Iser "Jndeterminacy" PP. 11 FF.,., 42 ff

البطل يبدو على غير ما تخيلته ". والنقطة الأساسية هنا هى أن قارئ رواية توم جونز قادر على تصور البطل بالقياس إلى نفسه، وبذلك يشتمل خياله على عدد كبير من الإمكانيات، وفى اللحظة التى يتم فيها تضييق الإمكانيات إلى صورة واحدة كاملة وثابتة، فإن الخيال ينطفئ ونشعر بأننا كنّا مخدوعين إلى حد ما. قد يكون هذا تبسيطاً مبالغاً فيه للعملية، ولكنه يبين، بوضوح، مدى الغنى الحيوى للشئ الكامن الذى ينشأ عن الحقيقة القائلة: إن البطل فى الرواية يجب تكوين صورة عنه، فهو لايمكن أن يُرى. وبناء على ذلك، يتعين على القارئ أن يستخدم، مع الرواية، خياله لتركيب المعلومات المقدمة إليه، وبذلك يكون إدراكه غنياً وأكثر خصوصية فى وقت واحد، أما مع الفيلم، فإن القارئ يقتصرعلى الإدراك الحسى المادى، ونتيجة لذلك، ومهما يكن الشئ الذى يتذكره عن العالم الذى كوّن صورته، فإنه يتلاشى بقسوة .

IV

إن " فعل تكوين الصورة " الذى ينجزه خيالنا هو فعالية واحدة فقط من مجموعة فعاليات نقوم من خلالها بتكوين صيغة كلية لنص أدبى ما . لقد ناقشنا عملية الاستباق والاسترجاع، وينبغى أن نضيف إلى ذلك عملية ضمّ كل جوانب النص المختلفة من أجل تكوين التماسك الذى سيكون القارئ فى بحث مستمر عنه. ففى حين أن التوقعات قد تُحوّر باستمرار، والصور تُوسَّع باستمرار، إلا أن القارئ سوف يظل يكافح - وإن بصورة لاواعية - من أجل أن يضع كل شئ معاً فى نموذج متّسق. " من الصعب علينا دائماً، فى أثناء قراءة الصور *images* كما فى أثناء سماع الكلام، أن نميّز بين ما يعطى لنا مما نستكمله نحن فى عملية الإسقاط التى يحدثها التعرّف ... إن تخمين الملاحظ هو الذى يختبر خليط الأشكال والألوان من أجل معنى متماسك، ليبلوره فى تشكّل معين عندما يكون قد تمّ إيجاد تأويل متسق[١٢]. وعبر ضمّ أجزاء النص المكتوبة

(١٢)*E. H. Gombrich, Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictoral Representation (London: Phaidon Press, 1962). p. 204.*

معاً، نحن نمكّنها من التفاعل، ونرصد الاتجاه الذى تقودنا إليه، ونسقط عليها الاتساق الذى نحتاجه كقراء. ينبغى أن تتلون " الصيغة الكلية " هذه حتماً على وفق عملية اختيار خاصة بنا، لأن النص نفسه لايعطى هذه الصيغة الكلية، إنما هى تنشأ من اللقاء بين النص المكتوب وذهن القارئ الفرد عبر تأريخ تجربته الخاصة ووعيه الخاص واستشرافه الخاص. و" الصيغة الكلية " ليست المعنى الحقيقى للنص، إنما هى، فى أحسن الأحوال، معنى تشكيلياً، " والإدراك هو فعل فردى لرؤية الأشياء معاً، وليس شيئاً آخر "(١٣). ومثل هذا الإدراك لايمكن، بإزاء نص أدبى، أن ينفصل عن توقعات القارئ، وحيثما تكون لنا توقعاتنا يكون لدينا أيضاً واحد من الأسلحة الفعالة فى مستودع أسلحة الكاتب: وهو الوهم *illusion* .

كلما " تعرض قراءة متسقة نفسها... يسود الوهم "(١٤). إن الوهم، كما يقول نورثروب فراى، " راسخ أو قابل للتحديد، والواقع يُفهم بشكل أفضل بوصفه سلباً لهذا الوهم "(١٥). إن " الصيغة الكلية " لنص ما تتخذ (أو بالأحرى تُعطى) بشكل اعتيادى هذا المخطط التمهيدى الراسخ أو القابل للتحديد بوصفه شيئاً أساسياً بالنسبة لفهمنا الخاص، ولكن القراءة، من جهة أخرى، إذا لم تكن تتكون من شيء آخر سوى أوهام تنمو من دون إعاقة، فإنها ستكون عملية مريبة، إن لم تكن خطرة، بكل ما فى الكلمة من معنى: فهى بدلاً من أن تحملنا على أن نكون على تماسٍ مع الواقع، سوف تقطع علينا الطريق إلى هذا التماس. وبطبيعة الحال، ثمة عنصر من " الهَرَبية *escapism* " فى الأدب بأسره ناتج عن عملية خلق الوهم نفسها، ولكن هناك نصوصاً لاتقدم سوى عالم متناغم ومطهَّر من كل تناقض ويستثنى بروية أى شئ قد يشوّه الوهم حال قيامه، وهناك نصوص لانرغب عموماً فى تصنيفها كأدب. وكأمثلة على ذلك مجلات النساء والأشكال الهشّة من القصة البوليسية.

(١٣) *Louis O, Mink " History and Fiction as Mades of Comerhension New Literary History 1 (Spring, 1970) : 553*

(١٤)*Gombrich, Art and Illusion, p. 278.*

(١٥)*Northrop Frye, Anatomy of Criticism (New York: Atheneum, 1967). pp, 169 ff.*

ومع ذلك، فحتى لو أن جرعة مفرطة من الوهم قد تؤدى إلى التفاهة، فهذا لايعنى أن عملية بناء الوهم يجب الاستغناء عنها ذهنيا تماماً، بل على العكس، فحتى النصوص التى تبدو أنها تقاوم تشكّل الوهم - وبذلك يُلفت انتباهنا إلى سبب هذه المقاومة - نحن نظل بحاجة إلى الوهم الثابت، ذلك أن تلك المقاومة نفسها هى النموذج المتسق الذى يسند النص. ويصدق هذا على النصوص الحديثة بشكل خاص، فدقة التفصيلات المكتوبة فى هذه النصوص هى نفسها التى تزيد من نسبة اللاتحدد، إذ سيظهر تفصيل معين مناقض لآخر، ليحفّز بذلك ويحبط، فى الوقت نفسه، رغبتنا فى «تكوين الصورة "، وهكذا يجعل، على نحو مستمر، " صيغتنا الكلية " المفروضة تسبب فى تفسخ النص. ومن دون تكوّن الأوهام سوف يبقى عالم النص غير المألوف لا مألوفاً، فمن خلال الأوهام تصبح التجربة التى قدمها النص فى متناول أيدينا، ذلك لأن الوهم - فى مستويات اتساقه المختلفة - هو الذى يجعل من التجربة " قابلة للقراءة ". وإذا لم نستطع أن نجد (أو نفرض) هذا الاتساق سوف نقضى على النص عاجلاً أم آجلاً. وهذه العملية هى عملية هرمنوطيقية فعلياً. يثير النص توقعات معينة نقوم نحن، فى الحقيقة، بإسقاطها على النص بطريقة تُختزل فيها ممكنات دلالية إلى تأويل واحد مفرد ينسجم مع التوقعات المثارة، وعلى هذا النحو نستخلص معنى تشكّلياً مفرداً. إن الطبيعة الدلالية المتعددة للنص، وتكوين القارئ للوهم، هما عاملان متضادان. فإذا كان الوهم مكتملاً، فسوف تتلاشى الطبيعة الدلالية المتعددة، أما إذا كانت الطبيعة الدلالية المتعددة بالغة الفاعلية، فسوف يتحطم الوهم كلياً. إن كلا هذين الحدين المتطرفين يمكن تصورهما، ولكننا نجد فى النص الأدبى الواحد شكلاً معيناً من التوازن بين هذين الحدين المتعارضين. وعليه لايمكن أن يكون تشكّل الأوهام تشكّلا مكتملاً، ولكن هذا اللاكتمال نفسه هو الذى يعطى النص قيمته المثمرة.

لقد لاحظ والتر باتر مرة - فيما يتعلق بتجربة القراءة - أن: " الكلمات، بالنسبة لقارئ جادٍّ، هى كلمات جادة أيضاً، أمّا الكلمة الزخرفية والصيغة البلاغية والشكل التكميلى أو اللون أو المرجع، فهى قلما تحظى، بدقة، بتفكير القارئ فى اللحظة المناسبة. ولكن من المؤكد أنها ستبقى برهة من الزمن باعثةً بذلك موجة ذهنية طويلة

خلفها قد تنطوى على تداعيات غريبة "[١٦]. وحتى حينما يبحث القارئ فى النص عن نموذج متماسك، فإنه يقوم، أيضاً، بتعرية دوافع أخرى لايمكن أن تندمج بصورة مباشرة، بل حتى إنها ستقاوم الاندماج النهائى. وعلى ذلك، سوف تبقى إمكانيات النص الدلالية، دائماً، أكثر غنى من أى معنى تشكّلى يتم تكوينه فى أثناء عملية القراءة. يمكن الحصول على هذا الانطباع، طبعاً، من خلال قراءة النص فقط. وبذلك لايمكن أن يكون المعنى التشكّلى إلاّ تحقيقاً للحد الأدنى من النص، ومع ذلك يكون هذا التحقيق باعثاً على الغنى نفسه الذى يلتمس تقييده، وفى الحقيقة، فإن الوعى بهذا الغنى يضطلع، فى بعض النصوص الحديثة، بالأسبقية على أى معنى تشكّلى.

وتترتب على هذه الحقيقة بضع نتائج يمكن التعامل معها ـ لأغراض التحليل ـ بصورة منفصلة على الرغم من أنها جميعاً تعمل معاً. وكما رأينا فإن معنى متماسكاً وتشكّليا هو معنى أساسى لإدراك تجربة غير مألوفة نستطيع تجسيدها فى عالمنا التخيلّى الخاص من خلال عملية بناء الوهم. وهذا التماسك يتعارض، فى الوقت نفسه، مع عديد من إمكانيات التحقق التى يريد إقصاءها، ويتعارض مع النتيجة القائلة إن المعنى التشكّلى تصاحبه دائما " تداعيات غريبة " لاتتواءم مع الأوهام المتشكّلة. فالنتيجة الأولى، إذن، هى الحقيقة القائلة إننا، فى أثناء تشكيل أوهامنا، ننتج أيضاً، وفى الوقت نفسه، تشويشاً كامناً لهذه الأوهام. ومن الغرابة بمكان أن ينطبق هذا أيضاً على النصوص التى تتحقق فيها توقعاتنا فعلياً، على الرغم من أن المرء سيفكر بأن تحقق التوقعات سيساعد على اكتمال الوهم. " إن الوهم يزول حالما يتضاعف التوقع، ونحن نحمله على محمل التسليم ونطلب المزيد "[١٧].

إن اختبارات علم نفس الجشطالت *gestalt psychology* التى أشار إليها غومبرتش *Gombrich* فى كتابه الفن والوهم قد أوضحت شيئاً واحداً: " على الرغم من

(١٦)*Walter Pater, Appreciations, With an Essay on Style* (London: Macmillan and Co., 1895). p. 15.

(١٧)*Gombrich, Art and Illusion, p. 45.*

أننا نعى عقلياً الحقيقة القائلة إن أية تجربة معينة ينبغى أن تكون وهماً، فإننا لانستطيع، بتعبير دقيق، أن نشاهد أنفسنا تحوز وهماً ما"(١٨). والآن، فإذا لم يكن الوهم حالة مؤقتة، فهذا فى الحقيقة يعنى أننا نستطيع أن نكون لصيقين به. وإذا ما كانت القراءة، حصراً، مسألة إنتاج وهم - وهو وهم ضرورى رغم أنه يكون من أجل فهم تجربة غير مألوفة - فسوف نجازف بالوقوع ضحية خدعة فادحة. ولكن من خلال قراءتنا بالضبط، نكتشف تلك الطبيعة المؤقتة للوهم إلى حدّها الأقصى.

إن على القارئ أن يرفع، دائماً، القيود التى يضعها على " معنى " النص مادام تكوّن الأوهام تصحبه دائما " تداعيات غريبة " لايمكن أن تكون منسجمة معها. والقارئ يتقلّب، مادام هو الذى يبنى الأوهام، بين الاستغراق فيها ورصدها: فهو يكشف نفسه للعالم غير المألوف من دون أن يكون مسجوناً فيه. ومن خلال هذه العملية ينتقل القارئ إلى حضور العالم التخيلّى، وبذلك يجرب واقعيات النص كما تحدث فعلاً.

إن القارئ، فى تقلّبه بين الاتساق و " التداعيات الغريبة "، وبين الاستغراق فى الوهم ورصده، يتحتّم عليه أن يتولّى زمام عملية الموازنة الخاصة به، وهذا هو الذى يشكّل التجربة الجمالية التى يقدمها النص الأدبى. وعلى أية حال، فإذا ما توجّب على القارئ إنجاز موازنة ما، فإنه، من الواضح، لن يعود منهمكاً فى عملية إقامة الاتساق وتمزيقه. ومادامت هذه العملية هى نفسها التى تكون باعثا على عملية التوازن، فربما يمكننا القول إن اللاإنجاز المتأصّل للتوازن هو مطلب مسبّق لدينامية العملية نفسها. وفى نشدان التوازن يتحتّم علينا أن نبدأ بتوقعات معينة يكون تبعثرها متمّماً للتجربة الجمالية.

> علاوة على ذلك، فإن مجرد القول بأن " توقعاتنا متحققة " يعني اقتراف غموض جديّ آخر. إن عبارة كهذه تبدو للوهلة الأولى أنها تنكر الحقيقة الواضحة القائلة إن جزءاً كبيراً من متعتنا يتأتى من المفاجآت ومن تضليل توقعاتنا. ويجد حل هذه المفارقة أساسه في تمييز معين بين " المفاجأة -sur

(١٨) *Ibid., p. 50*

prise " و" الإحباط *frustration* ". ويمكن أن يقام التمييز تقريبا بموجب التأثيرات التي يخلّفها كلا نوعي التجربة علينا. فالإحباط يعيق الفعالية أو يكبحها، وهو يوجب اتجاهاً جديداً لفعاليتنا إذا ما أردنا مغادرة المأزق، وبالنتيجة نتخلّى عن موضوع الإحباط ونعود إلى فعالية دافع أعمى. وقد تتسبب المفاجأة، من جهة أخرى، بتوقّف زماني للجانب الاستكشافي من التجربة، وتتسبب في اللجوء إلى تأمل وتمحيص شديدين. وفي الحالة الأخيرة، تفهم عناصر المفاجئة من جهة ارتباطها بما مضى من قبل، ومن جهة ارتباطها بالاتساق الإجمالي للتجربة، ومن ثم فإن متعة هذه القيم شديدة للغاية. ويظهر أخيراً أنه يجب أن تكون هناك دائما درجة معينة من الجدة أو المفاجأة في تلك القيم كافة إذا ما تعيّن وجود تحديد متقدّم لاتجاه الفعل الكلي... وإن أية تجربة جمالية تميل إلى إظهار تفاعل مستمر بين العمليات " الاستدلالية " و" الاستقرائية "[١٩].

إن هذا التفاعل بين " الاستدلال " و " الاستقراء " هو الذى يكون باعثاً على المعنى التشكّلى للنص، وإن التوقعات والمفاجآت والإحباطات الفردية لاتنشأ من المنظورات المختلفة. ومادام هذا التفاعل لايحدث فى النص، بل إنه يستطيع أن يحيا من خلال عملية القراءة حسب، فسوف نستنتج أن هذه العملية تصوغ شيئاً غير مصوغ فى النص، ومع ذلك، فإن النص يمثّل " مقصدها ". وهكذا نحن نعرّى، عبر القراءة، الجزء المصوغ من النص، وإن هذا اللاتحدد نفسه هو القوة التى تقودنا إلى إيجاد معنى تشكّلى، فى حين أنها تعطينا، فى الوقت نفسه، مدى ضرورياً من الحرية لعمل ذلك.

وفى الوقت الذى نوجد فيه نموذجاً متماسكاً فى النص، سوف نجد تأويلنا الذى ننتدبه، فى الحقيقة، حضور إمكانيات " التأويل " الأخرى، ولذلك سوف تظهر مساحات

(١٩)*B. Ritchie, "The Formal Structure of the Aesthetic Object," in The Problems of Aesthetics, ed. Eliseo Vivas and Murray Krieger (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965), pp. 230 ff.*

جديدة من اللاتحدد (على الرغم من أننا نعيها بصورة مبهمة فقط، إن كان ذلك ممكناً على الإطلاق، كما أننا نكوّن باستمرار " قرارات " سوف تقصى تلك المساحات). نجد، أحياناً، فى تضاعيف رواية معينة مثلا، أن الشخصيات والحوادث والخلفيات يبدو أنها تغيّر من دلالتها ، وما يحدث حقيقة هو أن تلك " الإمكانيات " الأخرى تبدأ بالبزوغ بشكل قوى جداً، ولذلك نصبح واعين بها بصورة مباشرة جداً. وفى الحقيقة، فإن هذا التغيّر فى المنظورات هو نفسه الذى يجعلنا نشعر بأن رواية ما أكثر "مطابقة للحياة ". ومادمنا نحن الذين نقيم مستويات التأويل ونتحوّل من مستوى إلى آخر عندما نسيّر عملية الموازنة الخاصة بنا، فإننا نضفى على النص الروح الدينامية التى تمكّننا، تباعاً، من إغراق تجربة غير مألوفة فى عالمنا الشخصى.

عندما نقرأ فإننا نتقلّب، بدرجة كبيرة أو قليلة، بين بناء الأوهام وتبديدها. ومن خلال عملية المحاولة والخطأ ننظّم ونعيد تنظيم المعطيات المتنوعة التى يقدمها لنا النص،وتلك هى العوامل المعطاة، والنقاط الثابتة التى على أساسها نقيم " تأويلنا "، محاولين مواءمتها معاً بطريقة نعتقد أن المؤلف كان يقصد مواءمتها بها. " بغية تحقيق الإدراك، يتعيّن على المشاهد أن يخلق تجربته الخاصة.ويجب أن يتضمن هذا الخلق علاقات يمكن مقارنتها بتلك التى يخضع لها المنتج الأصلى. وهى ليست متشابهة بأى معنى حرفى. ولكن بالنسبة للمدرِك، كما بالنسبة للفنان، ينبغى أن يكون هناك تنظيم لعناصر الكل التى تشبه، من حيث الشكل لا من حيث المضمون، عملية التنظيم التى يجريها باستمرار مبدع العمل بصورة واعية. ومن دون إعادة الخلق لايُدرك كعمل فنى "(٢٠).

ليس فعل إعادة الخلق عملية تتم بشكل متسلسل أو متصل، إنما هو يعتمد فى حقيقته على مُعتَرِضات المجرى لتجعل منه هذه المعترِضات فعلا فعالاً. فنحن نتطلع إلى الأمام، ونلتفت إلى الخلف، ونقرر ونغير قراراتنا، ونكوّن توقعات، ويصدمنا عدم تحققها، ونحن نتساءل، ونستغرق فى التأمل، ونوافق ونرفض: وهذه هى عملية إعادة

(٢٠) *John Dewey, Art as Experience (New York: Capricorn Books, 1958). P.54.*

الخلق الدينامية. وهذه العملية يقودها مكوّنان بنيويان رئيسيان داخل النص؛ الأول، ذخيرة من النماذج الأدبية المألوفة وتواتر الموضوعات الأدبية فضلاً عن الإلماع إلى السياقات الاجتماعية والتأريخية المألوفة؛ والثاني، التقنيات أو الاستراتيجيات المُستخدمة لوضع المألوف مقابل اللامألوف. وتُدفع عناصر الذخيرة إلى الخلف أو تُبرّز إلى الأمام باستمرار، متمخضةً عن تهويل استراتيجي أو تسفيه، أو حتى إلغاء للإلماعات. إن هذا التغريب لما يعتقد القارئ بأنه يدركه يوجب خلق توتر سوف يقوّي توقعاته ويمزقها كذلك. وعلى الشاكلة نفسها قد نُواجَهُ بتقنيات سردية تقيم روابط بين أشياء نجد أنها من الصعوبة أن ترتبط، ولذلك نضطر إلى إعادة تأمل المعطيات التي عُدّت للمرة الأولى على أنها مباشرة تماماً. والمرء بحاجة إلى أن ينوّه، فقط، بالخدعة البسيطة نفسها التي غالباً ما يوظفها الروائيون، وبذلك فإن المؤلف نفسه يشترك في السرد، وهكذا تتأسس منظورات لم تنشأ من مجرد سرد الحوادث الموصوفة. وهذه دعاها واين بوث، مرة، بتقنية " الراوي غير الجدير بالثقة "(٢١)، ليبين المدى الذي يمكن فيه لوسيلة أدبية *Literary Device* أن تواجه التوقعات الناشئة من النص الأدبي. وإن صورة الراوي قد تفعل بشكل معاكس، تماماً، للانطباعات التي ربما نكوّنها بطريقة أو بأخرى. والسؤال الذي ينشأ عندئذ يتعلق بما إذا كانت هذه الاستراتيجية ـ المعاكسة لتشكل الأوهام ـ قد تندمج في نموذج متماسك يقع، في الحقيقة، على مستوى أعمق من انطباعاتنا الأصلية. وربما نجد أن راوينا، في الحقيقة، يحوّلنا ضده من خلال معارضته لنا، ليقوّي بذلك الوهم الذي يظهر على أنه بعيد عن التحطيم، أو بصورة أخرى قد نرتاب، إلى حد كبير، في أننا نبدأ بالتساؤل عن العمليات التي تفضي بنا إلى تكوين قرارات تأويلية. وأياً كان سبب ذلك فسوف نجد أنفسنا خاضعين لهذا التفاعل نفسه بين تكوّن الوهم وتبدده الذي يجعل القراءة عملية إعادة إبداع أساساً.

لنأخذ، كتوضيح بسيط لهذه العملية المعقدة، الحادثة العرضية في رواية عوليس *Ulysses*لجيمس جويس التي تُلمع فيها سيجارة بلوم إلى رمح عوليس. إن السياق

(٢١)*cf. Wayn C. Booth, The Rhetoric of Fiction* (Chicago:University of Chicago Press, 1961), pp. 211 ff, 339 ff

(سيجارة بلوم) يستدعى عنصراً معيناً من الذخيرة (رمح عوليس)، والتقنية السردية تصل أحدهما بالآخرك كما لو أنهما كانا متطابقين. فكيف يتسنى لنا " تنظيم " هذين العنصرين المتباعدين اللذين ـ من خلال الحقيقة نفسها القائلة إنهما موجودان معاً ـ ينفصل أحدهما عن الآخر بشكل واضح تماماً ؟ وما هى احتمالات نموذج متسق هنا ؟ ربما نقول إن ذلك من قبيل السخرية، فعلى الأقل ما عدد قراء جويس المعروفين الذين فهموها[٢٢] ؟ وفى هذه الحالة تكون السخرية شكل التنظيم الذى يوحد المضمون. ولكن إذا كان ذلك كذلك، فما هو موضوع السخرية ؟ رمح عوليس أم سيجارة بلوم ؟ إن اللايقين الذى يُطبق على هذا السؤال البسيط يلقى بنوع من التوتر على التماسك الذى أنشأناه، وفى الحقيقة يبدأ باختراقه لاسيما عندما تبرز مشكلات تتعلق باقتران الرمح والسيجارة اللافت للنظر. وتقفز إلى الذهن بدائل متنوعة، ولكن التنوع وحده قمين بأن يخلِّف لدى المرء الانطباع بأن النموذج المتماسك قد تبعثر. ومع ذلك، فحتى لو أن المرء مايزال يعتقد بأن تلك السخرية تحمل مفتاح اللغز فيجب أن تكون هذه السخرية ذات طبيعة غريبة جداً، لأن النص المصوغ لايعنى محض نقيض لما هو مصوغ. فهو قد يعنى شيئا ما لايمكن صوغه على الإطلاق. وفى اللحظة التى نحاول فيها فرض نموذج متماسك على النص فمن المحتم أن تنبلج التعارضات. وهذه، فى الحقيقة، هى الوجه الآخر من العملة التأويلية نفسها، نتاج إلزامى للعملية التى تخلق التعارضات من خلال محاولة تفاديها. إن حضور هذه التعارضات هو نفسه الذى يلفت انتباهنا إلى النص، ويجبرنا على إجراء اختبار إبداعى لا للنص فحسب، ولكن لأنفسنا أيضا.

إن ورطة القارئ هذه هى، بطبيعة الحال، أساسية لأى نص، ولكننا نكون فى النص الأدبى فى وضعية غريبة، فليس بمقدور القارئ أن يعرف ما الذى يلزم فعلا عن مشاركته. فنحن نعرف أننا نشارك فى تجارب معينة، بيد أننا لا نعرف ما الذى يحدث لنا فى تضاعيف هذه العملية. وهذا هو سبب إحساسنا بالحاجة ـ عندما نتأثر جزئيا

(٢٢) *Richard Ellman, "L'lynes, The Diuine Nabody, "in Twelve Original Essays on Great English Naveb, ed. Charles Shapiro (Detroit : Wayne State University press. 1960). p. 247*

وقد صُنِّفت هذه الحادثة العرضية بوصفها حادثة " بطولية صورية ".

بكتاب ما - إلى الحديث عنه، ونحن لانريد من خلال حديثنا عنه أن نغادره، إنما نحن نريد، ببساطة، أن نفهم بوضوح ما الذى تورطنا فيه. فنحن نخضع لتجربة معينة، ونريد الآن أن نعرف بصورة واعية ما نجربه. وربما تكون هذه فائدة النقد الأدبى الرئيسية ، فهو يساعدنا على تكوين وعى بتلك الجوانب من النص التى بقيت، بطريقة أو بأخرى، محجوبة فى ما دون الوعى، إنه يُشبع (أو يساعد على إشباع) رغبتنا فى الحديث عما قرأناه.

تحدث فاعلية نص أدبى من خلال الإثارة الواضحة للمألوف ونفيه اللاحق. وما بدا للوهلة الأولى أنه توكيد لافتراضاتنا يفضى إلى إنكارنا الخاص لها، وهكذا يميل إلى تهيئتنا لتوجه جديد. ونحن لا نكون فى موقع لاستقطاب تجاربنا الجديدة إلاّ عندما نسبق تصوراتنا ونغادرملجأ المألوف. وفى الوقت الذى يُورِّط فيه النصُ الأدبى القارئَ فى تكوين الوهم، وفى الوقت نفسه فى تكوين الوسائل التى بوساطتها يُختَرَقُ الوهم، فى هذا الوقت تعكس القراءةُ العمليةَ التى من خلالها نكتسب الخبرة. وحالما يتورط القارئ، يتمُّ تخطّى تصوراته المسبقة الخاصة، وبذلك يصبح النص " حاضره " بينما تتوارى أفكاره الخاصة فى " الماضى "، وما أن يحدث هذا فإنه يكون مستعدا لاختبار النص مباشرة، الأمر الذى كان مستحيلاً بقدر ما كانت تصوراته المسبقة "حاضره".

V

لقد رصدنا - فى تحليلنا لعملية القراءة لحد الآن - ثلاثة جوانب مهمة تُشكل أساس العلاقة بين القارئ والنص: وهى عملية الاستباق والاسترجاع، والتكشف اللاحق للنص بوصفه حدثاً حياً، والانطباع الناتج عن محاكاة الحياة.

إن أىَّ " حدث حىٍّ " يجب أن يبقى مُشرعاً إلى حد كبير أو ضئيل. فهذا يجبر القارئ، فى أثناء القراءة، على البحث بصورة واعية عن الاتساق، لأنه عندئذ فقط يستطيع أن يفحص المواقع بدقة ويدرك اللامألوف. بيد أن بناء الاتساق هو نفسه عملية

حية يضطر فيها المرء، باستمرار، إلى اتخاذ قرارات انتقائية، وهذه القرارات تمنح، بالمقابل، واقعية معينة للإمكانيات التى تقصيها، بقدر ما تحدث أثراً كاضطراب كامن للاتساق القائم. وهذا هو ما يورِّط القارئ فى " الصيغة الكلية " للنص التى أنتجها القارئ نفسه.

وخلال هذا التورط يتحتم على القارئ أن يكشف بنفسه فعاليات النص، وأن يخلف وراءه تصوّراته المسبقة الخاصة. وهذا يمنحه فرصة أن يحوز تجربة ما بالطريقة التى وصفها ذات مرة جورج برنارد شو حين قال: " عندما تتعلم شيئاً ما تشعر دائماً للوهلة الأولى كما لو أنك فقدت شيئا ما "(٢٣). فالقراءة تعكس بنية التجربة إلى الحد الذى لابدّ من أن نرتاب فيه بالأفكار والمواقف التى تشكل شخصيتنا قبل أن نتمكن من تجربة العالم اللامألوف فى النص الأدبى. ولكن خلال هذه العملية يحدث لنا " شىء ما ".

ومن الضرورى أن يُنظر إلى هذا " الشئ " بنوع من التفصيل لاسيما أن التجسد اللامألوف فى نطاق تجربتنا قد حجبته، إلى حد معين، فكرة شائعة جداً فى النقاش الأدبى، وأعنى بها تلك الفكرة القائلة: إن عملية الاستغراق فى اللامألوف تُصنَّف على أنها تماهى القارئ بما يقرأه. وغالباً ما يستخدم مصطلح " التماهى " كما لو كان تفسيراً، بينما هو فى الواقع ليس سوى وصف. وما يُقصد بالتماهى عادة هو إقامة صلات حميمة بين شخص وآخر، فهو أساس مألوف نقدر، بالاستناد إليه، على أن نجرب اللامألوف. وهدف المؤلف هو، رغم كل شىء، نقل التجربة، وهو كذلك موقف من تلك التجربة قبل كل شىء. وبالنتيجة، فإن " التماهى " ليس غاية فى ذاته، وإنما هو خدعة يستخدمها المؤلف لإثارة مواقف فى القارئ.

وهذا لاينكر، بطبيعة الحال، وجود شكل من المشاركة ينشأ عندما يقوم المرء بالقراءة؛ فالمرء يستدرج، بالتأكيد، النصَّ بطريقة يشعر فيها أنه ليس ثمة مسافة تفصله عن الحوادث التى يصفها. وهذا الاستغراق لخَّصه، بصورة جيدة، ردُّ فعل لناقد يقرأ رواية شارلوت برونتى جين آير : " نحن ننشغل بجين آير فى ليلة شتائية،

(٢٣)*George Bernard Shaw, Major Barbara (London: Penguin, 1964). p.316*

فتستفزنا إلى حد ما الاستجابات المفرطة التى سمعناها، فنصمم بعزيمة قوية على أن نتسم بطابع انتقادى كما كروكر *Croker*. لكننا حين نواصل القراءة، فإننا لاننسى كلاً من الاستحسان والانتقاد، فنتماهى بجين فى كل مشكلاتها بحيث إنها تزوجت فى الأخير من السيد روجستر عند الساعة صباحاً "(٢٤). والسؤال هو كيف ولماذا وما هى علاقة الناقد نفسه بجين ؟

وكيما نفهم هذه " التجربة " من الأجدر بنا أن نتأمل ملاحظات جورج بوليه عن عملية القراءة. فهو يقول إن الكتب تكتسب وجودها الكامل فى القارئ فحسب(٢٥). حقاً إن الكتب تكون من أفكار يفكر فيها شخص آخر، ولكن القارئ يصبح، فى أثناء القراءة، الذات التى تفكر. وبذلك تختفى ثنائية الذات/الموضوع، التى تُعدُّ، بطريقة أو بأخرى، شرطاً أساسياً لكل معرفة ولكل ملاحظة، وزوال هذه الثنائية يضع القراءة فى موضع فريد بوضوح فيما يتعلق بالإستغراق الممكن للتجارب الجديدة. وهذا هو السبب فى كون العلاقات مع عالم النص الأدبى غالبا ما يُساء تأويلها بوصفها تماهٍ. ومن الفكرة القائلة إن علينا أن نفكر، فى أثناء القراءة، بأفكار شخص آخر يستنتج بوليه ما يأتى: " أياً كان الشئ الذى أفكر فيه فهو جزء من عالمى الذهنى. ومع ذلك، فأنا أفكر هنا بفكرة تنتمى، بجلاء، إلى عالم ذهنى آخر، فهى فكرة يُفَكَّرُ فيها فىَّ وكأننى لم أكن موجوداً تماماً. وطبيعى أن هذا المفهوم لايمكن تصوّره، وسيكون ذلك أكثر بروزاً إذا ما عكسنا الأمر مادامت كل فكرة يجب أن تكون لها ذات تفكر فيها، وهذه الفكرة غريبة علىّ،ومع ذلك فإنها فىَّ، فيتعين أن يكون لها فىَّ ذات غريبة علىَّ...وحين أقرأ فإننى أتلفظ ذهنياً أنا معين، ومع ذلك فإن الأنا الذى أتلفظه هو ليس ذاتى أنا "(٢٦).

بيد أن هذه الفكرة، بالنسبة لبوليه، هى جزء واحد من المسألة فقط. فالذات

* هو جون ولسن كروكر *John Wilson Croker*(١٨٧١-١٨٥٧) : كان أحد مؤسسي مجلة *Quaterly Review*، وكان بارعاً في الجدل والمناظرة. المترجم

(٢٤)*William George Clark, review article in Fraser's (December, 1849) p. 692 ,quoted by Kathleen Tillotson, Novels of the Eighteen-Forties)Oxford: Clarendon Press, 1961) pp. 19 ff.*

(٢٥) *CF. Georges Poulet, "phenomenalogy of Reading New Literary History 1 (Autumn) 1969) : 45.*

(٢٦)*Ibid., p. 56.*

الغريبة التى تفكر فى الفكرة الغريبة فى القارئ تدلّ على حضور كامن للمؤلف، المؤلف الذى يمكن للقارئ أن " يستبطن " أفكاره: " وهذا هو الشرط المميز لكل عمل أستدعيه إلى الوجود من خلال موضعة وعيي فى تنظيمه. فأنا لاأمنحه الوجود فقط، وإنما الوعى بالوجود(٢٧). وهذا يعنى أن الوعى هو النقطة التى يتقارب عندها المؤلف والقارئ، وفى الوقت نفسه يؤدى إلى توقّف الاغتراب الذاتى الزمنى الذى يحدث للقارئ عندما يحيى وعيُه الأفكارَ التى صاغها المؤلف. وعلى أية حال، فإن ما ينجم عن هذه العملية شكل للتواصل يعتمد، طبقاً لبوليه، على شرطين: أولهما ضرورة إقصاء حياة المؤلف عن العمل، وثانيهما ضرورة إقصاء الميل الفردى للقارئ عن فعل القراءة. وحائنذٍ فقط يتسنى لأفكار المؤلف أن تحدث، ذاتياً، فى القارئ الذى يصبح حينها يفكر فى ما لاينتمى إليه من الأفكار. وما ينتج عن ذلك أن العمل نفسه ينبغى أن يفكِّر فيه بوصفه وعياً، لأنه بهذه الطريقة فحسب يكون هناك أساس كافٍ لعلاقة *المؤلف/القارئ*، وهى علاقة يمكن أن تقوم من خلال سلب قصة حياة المؤلف الخاصة والميل الخاص بالقارئ. ويصل بوليه إلى هذه النتيجة عندما يصف العمل بأنه تجلٍّ للذات أو تجسّد للوعى: " وهكذا يتعين علىّ ألاّ أتردد فى إدراك أن العمل مادام يحيا بهذا الاستنشاق الحيوى المستلهَم من فعل القراءة، فإن أى عمل أدبى (بما أنه عيال على القارئ الذى يعلق العملُ الأدبىُّ حياتَه الخاصة) يصبح شبيهاً بكائن إنسانى ،أى عقلاً يعى نفسه، ويكوّنها فىّ بوصفه ذاتاً لموضوعاته الخاصة "(٢٨). وعلى الرغم من صعوبة اقتفاء هذا التصوّر الجوهرى للوعى الذى يكوّن نفسه فى العمل الأدبى، فإن هناك، مع ذلك، نقاطاً معينة فى مجادلة بوليه تستحق المواصلة. ولكن ينبغى أن تُطوَّر باتجاهات مختلفة نوعاً ما.

إذا كانت القراءة تزيل ثنائية الذات/الموضوع التى تشكل إدراكنا بأسره، فإن ما ينتج عن هذا هو أن القارئ سوف " تشغله " أفكار المؤلف، وهذه فى حقيقتها سوف تتسبب فى ترسيم " تخوم " جديدة. فلن يعود النص والقارئ يواجه أحدهما الآخر

(٢٧)*Ibid., p. 59.*

(٢٨) *Ibid.*

كموضوع وذات، وإنما تحدث " الثنائية " داخل القارئ نفسه. ففى التفكير فى أفكار شخص آخر تتراجع فردية القارئ إلى الخلف مؤقتاً، مادامت تلك الأفكار الغريبة تحل محلها، لتصبح تلك الأفكار الآن الموضوعة التى ينشدُّ إليها انتباهه. فعندما نقرأ تحدث لشخصياتنا ثنائية مصطنعة، لأننا نتخذ شيئا ما لأنفسنا كموضوعة نحن لانمتلكها فعلاً. وبالنتيجة، فعندما نقرأ فاننا نعمل على مستويات مختلفة. إذ على الرغم من أننا نفكر فى أفكار شخص آخر، فإن ماهيتنا لن تتلاشى تماماً، فسوف تظل مجرد عامل فعّال تقريباً. وهكذا، ثمة مستويان فى القراءة ـ " أنا " الغريبة و " أنا " الحقيقية الفعلية ـ لايمكن إطلاقاً أن ينعزل أحدهما عن الآخر. وفى الحقيقة، نحن نستطيع فقط أن نجعل أفكار شخص آخر موضوعة مستغرَقةً فى أنفسنا، شريطة أن تكون الخلفية الفعلية لشخصياتنا الخاصة مكيَّفة لذلك. فكل نصٍّ نقرأه يرسم حداً مختلفاً ضمن شخصياتنا، ولذلك، فإن الخلفية الفعلية (" أنا " الحقيقية) سوف تتخذ شكلاً مختلفاً طبقاً لموضوعة النص المعنى. وهذا شئ محتوم فقط بسبب الحقيقة القائلة إن العلاقة بين الموضوعة الغريبة والخلفية الفعلية هى التى ترجّح إمكانية أن يكون اللامألوف مفهوماً.

وفى هذا السياق، ثمة ملاحظة استكشافية وضعها دى. دبليو. هاردنج *D. W. Harding* فى جداله ضدَّ فكرة التماهى بما يُقرأ: " إن ما يُدعى أحيانا بتحقّق الأمانى فى الروايات والمسرحيات يمكن ... أن يوصف بشكل أكثر مقبولية ؛ لأنه صياغة للأمنية أو تحديد للرغبات. والمستويات الثقافية التى تعمل عندها قد تتغير على نحو واسع؛ والعملية هى نفسها.... ويبدو أقرب إلى الحقيقة... القول إن الأعمال التخيلية تسهم فى تحديد قيم القارئ أو المشاهد، وربما تحفّز رغباته، بدلاً من الافتراض القائل إنها تشبع رغبتنا من خلال أولوية معينة لتجربة بديلة "(٢٩). وفى فعل القراءة، فإن التفكير فى شئ لم نجربه بعدُ لايعنى فقط أن نكون فى موقع لتصوّره أو حتى لفهمه؛ إنه يعنى أيضاً أن أفعال التصور هذه ممكنة وناجحة إلى الدرجة التى تقضى فيها إلى شئ ما

(٢٩) *D/.W.Harding. " Psgchalauyical Processes in the Reading of Fiction British Journal of Aesthetics 2 (April 1962) : 144*

مصوغ فينا. ذلك لأن أفكار شخص آخر يمكن أن تتخذ لها شكلاً فى وعينا إذا ما اجتذبت إلى العمل، فى أثناء العملية، ملكتنا غير المصوغة لفكٍّ شفرة تلك الأفكار، تلك الملكة التى تصوغ نفسها أيضاً فى فعل التفكيك. والآن، مادامت هذه الصياغة تُنفَّذ حسب مفاهيم وضعها شخص آخر تكون أفكارُه موضوعةَ قراءتنا، فإن ما ينتج عن ذلك هو أن صياغة ملكتنا، فى أثناء التفكيك، لايمكن أن تسير بموازاة توجّهاتنا الخاصة.

وفى هذا الموضع تقع البنية الجدلية للقراءة. فالحاجة إلى مفكِّك تمنحنا فرصة صوغ قدرتنا الخاصة على التفكيك؛ أى أننا نبرِّز عنصراً من كينونتنا لانعيه بصورة مباشرة. إن إنتاج معنى النصوص الأدبية - الذى ناقشناه مع تشكيل " الصيغة الكلية " للنص - لايستلزم مجرد الكشف عن اللامصوغ الذى يمكن أن يضطلع به خيال القارئ الفعّال، إنه يستلزم أيضاً إمكانية صوغ أنفسنا، ومن ثمَّ اكتشاف ما بدا من قبلُ انه يتملص من وعينا. وهذه هى الطرائق التى من خلالها تمنحنا قراءة الأدب الفرصة لصوغ اللامصوغ.

المعنى بوصفه حادثة

إذا ما سأل شخص ما في هذه اللحظة (ماذا تفعل ؟) ربما تجيبه (أنا أقرأ)، وبذلك تقرّ بحقيقة أن القراءة فعالية، أي أنها شيئ ما تفعله. وما من امرئ سوف يجادل في أن فعل القراءة يمكن أن يحدث في حالة غياب الشخص الذي يقرأ. فكيف يمكن التمييز بين الرقص والراقص ؟ ولكن من الغرابة بمكان أنه عندما يحين وقت إعداد بيانات تحلل النتاج النهائي للقراءة (المعنى أو الفهم) عادة ما يتم نسيان القارئ أو تجاهله. وفي الحقيقة، لقد أقصي القارئ في تاريخ الأدب الحديث نتيجة سنٍّ قانون معين) أي نتيجة هيمنة مقولة معينة (وأُحيل هنا، بالطبع،على بيانات ومزات وبيردسلي السلطوية في مقالتهما المؤثرة بشكل هائل " المغالطة العاطفية *The Affective Fallacy*":

> **المغالطة العاطفية هي خلط بين القصيدة ونتائجها (بين ما هي عليه وما تفعله.... فهي تبدأ بمحاولة اشتقاق معايير النقد من التأثيرات النفسية للقصيدة فتنتهي بالانطباعية والنسبية. والنتيجة النهائية ... هي أن القصيدة نفسها بوصفها موضوعاً لحكم نقدي على نحو خاص تجنح إلى الاختفاء(١) .**

سأعود في الوقت المناسب إلى هذه المجادلات، ليس من أجل دحضها أو إثباتها أو اعتناقها، ولكن أودّ أن أبيّن، أولا، القوة التفسيرية لمنهج في التحليل يأخذ القارئ،

(١)*William Wimsatt,Jr.,and Monroe Beardsley,The Verbal Icon:Studies in the Meaning of Poetry (Lexington:University Press of Kentucky,1954),p.21.*

كونه حضوراً وسائطياً فعّالاً، بنظر الاعتبار على نحو تام، ويجعل من ثمّ " التأثيرات النفسية " للقول بؤرة له. وأودّ أن أستهل عملي بجملة لاتكشف نفسها للأسئلة التي نطرحها عادة:

That Judas Perished by hanging himself, there is no certainty in Scripture:though in one place it seems to affirm it,and by a doubtful word hath given occasion to translate it,yet in another place,in a more punctual description,it maketh it improbable,and seems to overthrow it *

يبدأ المرء، عادة، بأن يسأل " ما الذي تعنيه هذه الجملة ؟ " أو " حول أي شئ تدور؟ " أو " ما الذي تقوله ؟ " كل هذه الأسئلة تحافظ على موضوعية القول. وعلى أية حال، فإن لهذه الجملة، بالنسبة لي، ميزة أنها لاتقول شيئا. أي أنك لاتستطيع أن تستخلص منها حقيقة معينة يمكن أن تفيد إجابة على أيٍّ من هذه الأسئلة. إن هذه الصعوبة، بالطبع، هي نفسها حقيقة الاستجابة؛ وهي توحي، بالنسبة لي على الأقل، بما يخلق المعنى الإشكالي بوصفه إفادة تحمل معنى تاما كاستراتيجية، وبوصفه فعلاً يقع على عاتق القارئ بدلاً من كونه وعاءً يستخلص منه القارئ رسالة. والاستراتيجية أو الفعل هما، هنا، اللايقين المتنامي *progressive decertainizing.* إن القارئ بمجرد أن يبدأ بالجزء الأول من الجملة يُلقي بنفسه في أداة التأكيد " *that* " التي تتصدّرها: " *that Judas perished by hanging himself* " (وفي تراكيب من هذا النوع تُفهمُ " *that* " على أنها اختصار للعبارة " *the fact that* "). إن هذا ليس قراراً واعياً إلى حد كبير، وكأنه تنظيم استباقي لتصوره عن الأشكال المستقبلية للجملة. فهو يعرف (من دون أن يعطي شكلاً إدراكياً لمعرفته) أن هذه التعبيرة الأولى هي جزء تمهيدي لتوكيد أوسع (إنها " أساس ")، ويتعين عليه أن يتحكم بها إذا ما أراد أن يتحرك بسهولة وجرأة خلال مايلي ذلك، وفي سياق هذه " المعرفة " يكون متهيّئا ـ مرة أخرى بصورة أقل وعيا ـ لأي تركيب من مجموعة تراكيب:

* ليس ثمة يقين في الكتاب المقدس إن يهوذا شنق نفسه فهلك: على الرغم من أنه (الكتاب المقدس) يبدو في موضع يؤكد ذلك، وبكلمة ملتبسة يمنح فرصة تفسيره مع أنه في موضع آخر، وبوصف دقيق جداً، يجعله غير محتمل ، ويبدو أنه يحطّمه

That Judas perished by hanging himself,is (an example for us all).

هلك يهوذا بشنق نفسه، هي (عبرة لنا جميعا).

That Judas perished by hanging himself,shows (ow conscious he was of the enormity of his sin).

هلك يهوذا بشنق نفسه، تبيّن (كم كان واعيا بشناعة خطيئته).

That Judas perished by hanging himself,should (give us pause).

هلك يهوذا بشنق نفسه، يجب أن (تجعلنا مترددين).

إن نطاق هذه الإمكانيات (وهناك، بالطبع، إمكانيات أكثر من هذه) يضيق إلى حدّ كبير عندما نقرأ الكلمات الثلاث الآتية: " *there is no*" وعند هذه النقطة يتوقع القارئ، وحتى إنه يتنبأ، بكلمة مفردة وهي " الشك *doubt*"؛ ولكنه يجد، بدلا من ذلك، كلمة «يقين *certainty*"؛ وفي تلك اللحظة تصبح منزلة أداة التأكيد من الجملة التي قامت بدور المرجع له، تصبح غير يقينية. (إنه لمن قبيل السخرية الطريفة أن يكون ظهور كلمة " يقين " مناسبة للشك،في حين أسهمت كلمة " شك " في يقين القارئ). إن محصلة ذلك هي أن حدود علاقة القارئ بالجملة تخضع لتغير عميق، لينهمك فجأة بفعالية من نوع مختلف، فبدلاً من أن يتابع نقاشاً في طريق مُنار جيداً (وهي إنارة منطفئة رغم كل شئ) فإنه يبحث الآن عن حجة واحدة. إن الدافع الطبيعي لوضعية كهذه، سواء أكانت في الحياة أم في الأدب، هو المضي قُدُماً على أمل أن ما اكتنفه الغموض سوف يصبح واضحاً مرة أخرى، ولكن في هذه الحالة فقط، يكثّف هذا المضيّ قدماً إحساس القارئ بالتشتّت. فالنثر ينفتح باستمرار، ومن ثمّ ينغلق، على إمكانية التحقق باتجاه أو آخر. هناك نوعان من المفردات في الجملة،أحدهما يعد بالتوضيح ـ مثل الكلمات "مكان *place*"، "يؤكد *affirm*"، " مكان *place*"، " دقيق *punctual*"، " يحطّم *overthrow*"، بينما لايفي النوع الآخر، باستمرار، بذلك الوعد ـ مثل الكلمات "على الرغم من *though*"، " ملتبس *doubtful"*، " مع ذلك *yet*"، " غير محتمل *improbable*"، " يبدو

"seems"؛ وينتـقل القارئ جيئة وذهاباً بين هذين النوعين من المفردات وبين الخيارين البديلين - وهما: هلك يهوذا، أو لم يهلك، بشنق نفسه - اللذين يظلان معلّقين (والحقيقة أن القارئ هو الذي يظل معلّقاً) عندما تنتهي (تتضاءل ؟ تتوقّف عن ؟) الجملة. وتضاعف وفرة الضمائر لاتحدّد هذه التجربة. ويصبح من الصعب، أكثر فأكثر، أن نعلم إلى أي شئ تشير (it)، وإذا ما تجشّم القارئ عناء اقتفاء خطواته، فإنه يعود القهقرى إلى " that Judas perished by hanging himself"! وباختصار، فإنه يستبدل ضميراً نكرة عوضاً عن تأكيد أقلّ معرفة (أي تأكيداً يقينياً).

وأيّاً كانت القناعة والوضوح اللذان يحيطان بهذا التحليل (وهو تحليل مستنفَد على أية حال) فإنما هو نتيجة لاستبدالي السؤال: ماذا تعني هذه الجملة ؟ بسؤال آخر أكثر إجرائية وهو:ما الذي تفعله هذه الجملة؟ وإن ما تفعله الجملة هو إعطاء القارئ شيئاً ما ومن ثمّ تسلبه إياه، ثم تغريه بأن تعده بإعادة الشئ له، لكنها لا تفعل ذلك. إن ملاحظة عن الجملة بوصفها قولاً - أي رفضها تكوين عبارة خبرية - تمّ تحويلها إلى وصف تجربتها (أي ثمة عجز عن استخراج واقعة منها). فهي لم تعد موضوعاً، وشيئاً في ذاته، وإنما حادثة، شئ ما يحدث للقارئ ولمشاركته في الجملة. وأزعم أن هذه الحادثة، هذا الحدوث - أي الحادثة بأسرها وليس أي شئ يمكن أن يقال عنها أو أية معلومة قد يسلبها المرء منها - هو معنى الجملة. (وفي هذه الحالة بالطبع، ليس ثمة معلومة لتُسلَبَ).

إن هذه أطروحة استفزازية، وسيكون توضيحها والدفاع عنها موضع عناية الصفحات الآتية، ولكن قبل الشروع في ذلك، أودُّ أن أختبر قولاً هو الآخر لايقول شيئاً (على نحو واضح):

Nor did they not perceive the evil plight. *

* إن ترجمة هذا البيت سوف تكون، في ضوء تحليل فش، ترجمة مربكة تماماً؛ لذلك آثرنا أن نبقيه هكذا. أما الترجمة العربية الموجودة ضمن الفردوس المفقود فهي " لم يكونوا غافلين عن الخسران الفادح " (ترجمة د. محمد عناني) وسيتّضح أنها ترجمة لاتتواءم مع تحليل فش على الإطلاق. المترجمان

تولّد الكلمة الأولى من هذا البيت المقتبس من الفردوس المفقود Paradise Lost توقّعاً دقيقاً (وإن كان مجرداً) لما سيأتي بعد ذلك، أي أنها تولّد تأكيداً سلبياً سوف يتطلّب إتمامه فاعلاً وفعلاً. ومن ثمّ، فإن هناك فجوتين " وهميتين " في ذهن القارئ تنتظران الملء. ويُقوّى هذا التوقع (إذا كان سبب قوته أنه لم يُعارَض فقط) بوساطة الفعل المساعد " did" والضمير" they". ومما يمكن افتراضه أن الفعل لايأتي متأخراً كثيراً. ولكن القارئ يُعطى، في مكان هذا الفعل نفياً ثانياً لايمكن أن يتكيّف مع تصوّره لشكل القول. ويتعثر تقدّم القارئ خلال السطر، ويُجبر على التوصّل إلى تفاهم مع الكلمة "not" المقحمة (لأنها غير متوقعة). وبالنتيجة، فإن ما يفعله القارئ ، أو ما يجبر على فعله عند هذه النقطة هو أن يثير السؤال الآتي: هل هم (أي الملائكة) كانوا كذلك أم لم يكونوا ؟ وفي بحثه عن جواب، فهو إما أن يعيد القراءة ـ وفي هذه الحالة يكرر ببساطة متوالية العمليات الذهنية ـ أو أن يمضي قدماً ليجد في هذه الحالة الفعل المتوقع، ولكن في أية حالة من هاتين الحالتين، يبقى لايقين التركيب sytactical غير محلول.

وقد يُعترض على ذلك بأن يقال إن حل الصعوبة هو، ببساطة، توسّل قاعدة النفي المزدوج؛ أي أن أحدهما يلغي الآخر، لتكون القراءة " الصحيحة " من ثمّ بالشكل الآتي: " they did perceive the evil plight". ولكن مهما تكن هذه القراءة مقنعة بمقتضى المنطق الداخلي للأقوال القواعدية (وحتى في هذه الحالة، هناك مجموعة مشكلات)(٢)، فإنها ليست ذات علاقة بمنطق تجربة القراءة أو ليست ذات علاقة بمعناها، وهذا ما أودّ التشديد عليه. إن هذه التجربة هي تجربة زمانية، وفي تضاعيفها يتّحد النفيان، لا لإنتاج عبارة موجبة، وإنما لمنع القارئ من تكوين المعنى البسيط (الصريح) الذي يكون هدفاً لتحليل منطقي. والقيام بتهيئة السطر يعني القيام بسلبه تأثيره الأبرز والأهم: أي تعليق القارئ بين البدائل التي يقدمها تركيبه من لحظة إلى أخرى. وإذا ما نُظر إلى

(٢) وهكذا لايمكن قراءة هذا السطر على النحو الآتي " وليس إنهم لم يدركوا They did not perceive" بحيث لايكون معنى هذا السطر مشابهاً لقولنا " إنهم أدركوا They did perceive". (والمسألة تظل قائمة). ويمكن المرء أن يبرهن على أن " not" ليست أداة النفي حقيقةً.

السطر بوصفه موضوعاً، شيئاً في ذاته، تصبح المشكلة مشكلة واقعة يُنظر اليها بوصفها حدوثاً. إن عدم قدرة القارئ على أن يعلم ما إذا كانوا "هم *they*" يدركون أم لايدركون، وسؤاله اللاإرادي (أو معادله النفسي) هما حادثتان تقعان بمواجهة السطر، ولأنهما حادثتان تكونان جزءاً من معنى السطر، حتى لو حدثا في الذهن وليس على الصفحة. وبالنتيجة، نكتشف أن السؤال: "*did they or didn't they*" إنما جوابه هو: "*they did and they didn't*". ويستثمر ميلتون (ويثير انتباهنا إلى) معنيين لكلمة "يدرك *perceive*": فهم (الملائكة الفاسدون) يدركون النار والألم والظلمة، بمعنى أنهم يرون ذلك عياناً، على الرغم من أنهم عميٌ بإزاء الدلالة الأخلاقية لحالتهم؛ وبهذا المعنى الأخير، فإنهم لايدركون الحالة الفاسدة التي يسرمون فيها. بيد أن هذه قصة أخرى.

ثمة منهج يسند هذين التحليلين، هو منهج بسيط إلى حد ما من حيث المفهوم، ولكنه ، من حيث التنفيذ، منهج مركّب (أو معقّد على الأقل). فالمفهوم هو ببساطة إثارة صارمة ونزيهة للسؤال الآتي: ما الذي تفعله هذه الكلمة، أو العبارة، أو الجملة، أو الفقرة، أو الفصل، أو الرواية، أو المسرحية، أو القصيدة ؟ ويتضمّن التنفيذ تحليل استجابات القارئ المتطورة في ما يتعلق بالكلمات حينما تعقب إحداها الأخرى زمانياً. وكل كلمة في هذا التحليل تحمل تشديداً خاصاً. إن تحليل الإستجابات المتطورة يجب أن يُميِّز من النزعة الذريّة *atomism* في النقد الأسلوبي. فاستجابة القارئ للكلمة الخامسة في سطر ما أو جملة معينة إنما هي، إلى حد بعيد، نتاج استجاباته للكلمات الأولى، والثانية، والثالثة، والرابعة. وما أقصده بالاستجابة هو أكثر من مجرد سلسلة مشاعر (ما أسماه ويمزات وبيردسلي " الأوصاف العاطفية الخالصة) وتشتمل مقولة الاستجابة على جميع الفعاليات التي يثيرها صفُّ كلمات معينة: أي أنها تشتمل على تصوّر الإمكانيات التركيبية أو المعجمية، وحدوثها اللاحق أو لاحدوثها، وموقفها من الأشخاص أو الأشياء أو الأفكار التي تشير إليها، ونقض تلك المواقف أو مساءلتها، وهناك أشياء أخرى كثيرة. وهذا يلقي بجلاء حملاً ثقيلاً على المحلِّل الذي يجب أن يأخذ بنظر الاعتبار - في ملاحظاته عن أية لحظة من لحظات تجربة القراءة - كلما حدث (في

ذهن القارئ) في اللحظات السابقة على هذه اللحظة، وإن كل لحظة من هذه اللحظات تخضع، بالمقابل، إلى الضغوط المتراكمة للحظات السابقة عليها. (ويتعين على القارئ أن يأخذ بنظر اعتباره التأثيرات والضغوط المتقدمة زمانياً على تجربة القراءة الفعلية - أي قضايا النوع الأدبي والتاريخ إلخ - وهي قضايا سوف أتأملها لاحقاً). إن هذا بأسره متضمَّن في العبارة " زمانياً *in time*". إن أساس المنهج هو تأمل السيل الزماني لتجربة القراءة، وإنه ليفترض بالقارئ أن يستجيب بمقتضى ذلك السيل، لا بمقتضى القول ككل. بمعنى أن هناك نقطة معينة - في قول أيّاً كان طوله - يُضمُّ عندها القارئ إلى الكلمة الأولى فقط، وبعدئذ إلى الكلمة الثانية، ومن ثمّ إلى الكلمة الثالثة وهكذا دواليك، وإن وصف ما يحدث للقارئ هو، دائماً، تصوير لما حدث لتلك النقطة. (ويتضمن الوصف موقف القارئ من تجارب المستقبل وليس التجارب ذاتها).

تتجلى أهمية هذا المبدأ عندما نعكس التعبيرتين الأوليتين من جملة يهوذا لتصبح: "*There is no certainty that Judas perished by hanging himself*" وفي هذه النقطة، لن تكون منزلة أداة التأكيد موضع شك؛ لأن القارئ يعرف، بادئ ذي بدء، أنها ملتبسة، فهو يُعطى منظوراً ينظر من خلاله إلى العبارة، وما يعقب ذلك يدعّم هذا المنظور بدلاً من أن يعارضه، بل إن اختلاط الضمائر في الجزء الثاني من الجملة لن يشوّشه؛ لأنه من الممكن موضعتها بسهولة في سياق استجابته الابتدائية. وليس ثمة اختلاف بين هاتين الجملتين من حيث المعلومات المنقولة (أو غير المنقولة)، أو من حيث المكونات المعجمية والتركيبية[٣]، إن الاختلاف يكمن فقط في طريقة تلقّيهما. بيد أن ذلك الاختلاف يسبب الاختلاف التام بين تجربة غير مريحة ومشوّشة يكون الغموض المتدرج لواقعة ما مصحوباً فيها بعجز في الإدراك الحسي من جهة، وتجربة وافية ذاتياً، على نحو كلي، يكون فيها لايقين ما يقيناً مريحاً من جهة أخرى، ويظل وثوق القارئ بقواه غير مزعزع؛ لأنه في حالة سيطرة دائماً. وأنا أصرُّ على أن هذا الاختلاف إنما هو

(٣) وبطبيعة الحال، فإن كلمة "*That*" لاتعود تقرأ "*the fact that*"؛ لأن تنظيم التعبيرات قد أفضى إلى استبعاد هذه الإمكانية.

اختلاف في المعنى.

تَمثُّل نتائج (وسأسميها لاحقاً " ميزات ") هذا المنهج في المثالين اللذين سقتهما على نحو تام ولو بصورة غير مباشرة. إن ما يفعله المنهج، أساساً، هو إبطاء تجربة القراءة، لذلك فإن " الحوادث " التي لايلاحظها المرء في الزمن الاعتيادي ـ ولكنها تحدث فعلاً ـ تحضر أمام مقاصدنا في التحليل. وهذا المنهج هو كما لو كان آلة تصوير بطيئة الحركة، وذات توقّف آليّ، تقوم بتصوير تجاربنا اللسانية وتقدمها لنا لنتفحصها. وتستند قيمة إجراء كهذا، بطبيعة الحال، إلى فكرة المعنى بوصفه حادثة، شيئاً ما يحدث بين الكلمات وذهن القارئ ، شيئاً ما لاتراه العين المجردة، ولكن يمكن أن يُجعل مرئياً (أو على الأقل محسوساً) عبر الاستهلال المنتظم لسؤال " ثاقب " هو (ما الذي يفعله هذا ؟). كثيراً ما يُفترض أن المعنى هو وظيفة القول، ويُساوى بالمعلومة التي ينقلها (الرسالة)، أو بالموقف الذي يعبر عنه. بمعنى أن مكونات قول ما يُنظر إليها إما في علاقة أحدها بالآخر، أو في علاقتها بوقائع العالم الخارجي، أو في علاقتها بحالة ذهن المتكلم ـ المؤلف. وبحسب أية واحدة من هذه التنويعات، أو بحسبها جميعاً، يوضع المعنى (إذ يُفترض أنه مطمور) في القول، وأن استيعاب المعنى هو فعل استخلاص(٤). وباختصار، هناك إحساس ضئيل بالعملية، بل إحساس أضأل بمشاركة القارئ الفعلية في تلك العملية.

إن لهذا التركيز على الموضوع اللفظي بوصفه شيئاً في ذاته ومستودعاً للمعنى، نتائجَ نظريةً وعملية كثيرة. وأولى هذه النتائج هي أنه يخلق فئة كاملة من الأقوال التي يُصرَّح، بسبب شفافيتها المزعومة، بأنها غير صالحة كموضوعات للتحليل. فالجمل ـ أو أجزاؤها، التي " تكوّن معنى *make sense*" بصورة مباشرة (وإذا ما فكّر المرء في هذه الصيغة (تكوّن معنى *make sense)* فانها موحية بعمق) ـ هي أمثلة على اللغة العادية، فهي عبارات محايدة، ولا أسلوب يميزها، إذ إنها تشير " ليس إلاّ " أو تصوّر " ليس إلاّ ".

(٤) لايصدق هذا على فلاسفة اللغة العادية في مدرسة أوكسفورد (أوستن *Austin*، غرايس *Grice*، سيرل *Searle*) الذين ناقشوا المعنى بموجب علاقات المستمع ـ المتكلم، وبموجب مواضعات القصد ـ الإستجابة، أي ناقشوا "المعنى الوضعي ".

لكن تطبيق السؤال: " ما الذي يفعله هذا ؟ " (الذي يفترض وجود شيء ما يحدث دائماً)، تطبيقه على أقوال كهذه يكشف عن أن عناية كبيرة تُبذل لإنتاجها واستيعابها (فكل تجربة لسانية تؤثر وتضغط)،على الرغم من أن معظمها يتواصل لينتهي عند مستوى التجربة " قبل الشعوري " الذي نزمع معاينته. وهكذا، فإن القول (سواء أكان مكتوباً أم مقولاً) مثل " هناك كرسي " يُفهم حالاً بوصفه تصويراً إما لحالة خارجية موجودة أو لفعل إدراك حسي (أرى كرسياً). ويكون للقول معنى مباشر في أي واحد من إطاريْ مرجعيته هذين (أي سواء أكان إطار الحالة الخارجية أم إطار فعل الإدراك) وعلى أية حال، فالشئ المهم بصدد القول هو، من وجهة نظري، الرسالة السرّية *sub rosa* التي ينشرها (القول) بمقتضى إمكانية استيعابه السهلة. ولكون القول يقدم المعلومة على نحو مباشر وبسيط، فإنه يؤكد (بصمت ولكن بفاعلية) " قابلية تقديم " المعلومة بشكل مباشر وبسيط، وبذلك فإنه امتداد لعملية منظمة ننجزها على التجربة كلما ترشّح هذا القول من خلال وعينا الزمكاني. وباختصار، يكوّن القول معنى بنفس الطريقة التي نكوّن (أي نصنع) فيها معنى لأي شيء يوجد خارجنا، إن كان هناك شيء خارجنا، لذلك يعلمنا القول - بتكوينه معنى ميسور - بأنه من السهل للمعنى أن يتكوّن، وبأننا قادرون على تكوينه بيسرٍ. إن وثيقة كاملة تتكوّن من هذه الأقوال - نصّ في الكيمياء أو دليل هاتف - سوف تخبرنا بذلك دائماً، وإن ذلك - بدلاً من أن يكون " مضموناً " قابلاً للوصف - سيكون معناها. وتسمى مثل هذه اللغة لغة " عادية " فقط لكونها تعزز وتعكس فهمنا العادي للعالم وموقعنا فيه، ولكن بسبب ذلك، تماماً، تكون لغة استثنائية (ما لم نقبل بابستيمولوجيا ساذجة تمنحنا مدخلاً مباشراً للواقع)، وإن ترك هذه اللغة غير محللة يعني المجازفة بفقدان الكثير مما يحدث - لنا ومن خلالنا - عندما نقرأ (أو عندما نفكّر كذلك) ونفهم.

وباختصار، فإن المشكلة هي ببساطة أن معظم مناهج التحليل تعمل على مستوى من التجريد عالٍ جداً بحيث تكون فيه المعطيات الأساسية لتجربة المعنى مهلهلة أو غامضة. وفي مجال الدراسات الأدبية يمكن أن تُفهم نتائج نظريةٍ ساذجة عن معنى

القول وعما يلزم عنه من افتراض حول اللغة العادية في سياق ما يُعترف به على أنه حالة النقد المؤسفة للرواية والنثر عموماً.وعادة ما يُفسر هذا بالإحالة على تمييز بين النثر والشعر، الذي هو، في الحقيقة، تمييز بين اللغة العادية واللغة الشعرية. من المؤكد أن الشعر يتميز بمدى عالٍ من الانحراف عن الثوابت التركيبية والمعجمية العادية. وبذلك فإنه يقدم إلى الناقد المحلل نقاط انطلاق كثيرة جداً. والنثر، من جهة أخرى، (باستثناء النصوص الشاذة عن القاعدة من ذوات النزوع الباروكي مثل نثر توماس براون وجيمس جويس) هو مجرد نثر، إنه موجود هناك حسب. وقبل كل شيء، فإن هذا الضعف، باستثناء التأثيرات المثيرة جداً، هو الذي أودّ معالجته، على الرغم من أن المثالين اللذين بدأتُ بهما هذه المقالة كانا قد اختيرا بطريقة سيئة مادامـا تحليلين للأقوال المنزاحة بوضوح وبشكل إشكالي. لقد كانت هذه، طبعاً، حيلة لإثارة انتباهك. لنسلِّمْ الآن بأن لي منهجاً، ودعني أبيّن أن هذا المنهج يتكشّف عن فائدة مثلى عندما يُطبّق على مادة لاتعد بالنجاح. ولْنتأمّلْ، مثلاً، هذه الجملة (وهي في الحقيقة جزء من جملة) من " خاتمة " مقالة لباتر عنوانها عصر النهضة *The Renaissance* التي ـ من النادر أن تكون موضوعاً لحادثة يومية ـ لاتتيح مجالاً واسعاً لبراعة الناقد التحليلية للوهلة الأولى:

That clear perpetual outline of face and limb is but an image of ours.

ما الذي يمكن للمرء أن يقوله عن جملة كهذه ؟ وإني لأخشى أن يجدها محلل الأسلوب مباشرة وغير منزاحة على نحو مثبِّط، يجدها مجرد جملة خبرية من قبيل (س) هي (ص). وإذا ما اجتُذِب المرء، بمحض المصادفة، إلى هذه الجملة فإنه، على الأرجح، لن يولي انتباهاً كبيراً للكلمة الأولى " *That* ".فهي مطروحة هناك حسب. ولكنها، بالطبع، ليست مطروحة هناك، إنها موجودة هناك بصورة فاعلة، وتفعل شيئاً ما، ويمكن اكتشاف ماهية ذلك الشيء بإثارة السؤال الآتي: " ما الذي تفعله ؟ ". والجواب على ذلك واضح، وماثل أمامنا مباشرة على الرغم من أننا لانراه حتى نثير ذلك السؤال. فالكلمة " *That* " هي اسم إشارة، كلمة تشير، وما أن يستوعبها المرء،

فإن معناها المرجعي يتأسس (رغم أنه غير محدد). وأياً كانت الكلمة " *that*"، فهي تقع خارج الملاحظ - القارئ وعلى مسافة منه، إنها " يمكن أن تشير إلى " - (والإشارة هي ما تفعله الكلمة "*that*") - شيء مادي وصلد. وتولّد الكلمة "*that*"، بموجب استجابة القارئ، توقّعاً يحمل القارئ على السير قدماً، وهو توقّع اكتشاف ماهية الكلمة "*that*". إن الكلمة وتأثيرها هما المعطيان الأساسيان لتجربة القارئ، وسوف يوجهان وصف تلك التجربة لأنهما يوجهان القارئ.

تعمل الصفة " *clear*" بطريقتين؛ فهي تعد القارئ بأنه عندما تظهر الكلمة "*that*" سوف يكون قادراً على أن يراها بسهولة ، وبالعكس يمكن أن تُرى بسهولة. والكلمة "*Perpetual*" ترسّخ إمكانية رؤية الكلمة " *that*" حتى قبل أن تُرى، والكلمة "*outline*" تمنحها شكلاً كامناً، في حين أنها تثير في الوقت نفسه تساؤلاً. وهذا التساؤل - لأي شيء تخطط ؟- تجيب عليه التعبيرة " *of face and limb*" التي تملأ، بالنتيجة، المخطط. وبمرور الوقت يصل القارئ إلى الفعل الخبري "*is*" - الذي يقرُّ بالحقيقة الموضوعية لما سبقه - ليُصار بعد ذلك إلى توجيه القارئ، على نحو محكم، نحو عالم من الموضوعات المميزة تماماً، ومن الملاحظين المميزين تماماً الذين يكون القارئ واحداً منهم. ولكن الجملة تتحول بعدئذ إلى القارئ لتزيل العالم الذي خلقته بنفسها. ومع الكلمة " *but*" تتمّ إعاقة التقدم السهل خلال الجملة (وهو تقدّم يدوم جزءاً من لحظة قبل أن يدرك المرء أن للكلمة "*but*" قوة الكلمة "*only*")، وتضعف القوة الخبرية للفعل "*is*"، وتتعرض، فجأة، منزلة المخطط المرسوم،على نحو صارم، الذي أُكرِهَ القارئ على قبوله، تتعرض للشك، وتبدد الكلمة "*image*" ذلك الشك، ولكن باتجاه حالة غير جوهرية، ويتلاشى هذا الشكل الغامض تماماً عندما تميّع التعبيرة "*of ours*" التمييز بين القارئ وذلك الذي يكون (أو كان) " خارجه *without*" (وهذه كلمة باتر الخاصة). والآن أنت تراها (*that*)، ولا تراها في الوقت نفسه. فباتر يمنح ويسلب في الوقت نفسه. (ومرة أخرى، إن وصف تجربة القارئ بهذه الطريقة هو تحليل لمعنى الجملة، وإذا ما سألت: " ولكن ماذا تعني هذه الجملة ؟ " ستكون إجابتي ببساطة أن أعيد عليك الوصف).

إن ما يصدق على هذه الجملة يصدق، كما أعتقد، على جمل كثيرة نعدُّ أنفسنا مسؤولين عنها بوصفنا نقاداً ومعلمي أدب. وفي هذه الجملة، أعني في تجربتها، ثمة أشياء تزيد على ما نلتقطه بالنظرة العابرة. فما تحتاج إليه، إذن، هو منهج، أو آلة إذا شئت، يجعل ـ من خلال عمله ما يقع دون مستوى استجابة الذات الواعية قابلاً للملاحظة، أو في متناول اليد على الأقل . وسوف يقرّ كل فرد بأن هناك شيئاً «مضحكاً " يحدث في جملة " يهوذا " المقتبسة من كتاب براون *Brown: Releigio Medici* ، وإن هناك صعوبة ماثلة في قراءة وفهم البيت الشعري من الفردوس المفقود ؛ بيد أن هناك ميلاً لافتراض أن جملة باتر هي مجرد تقرير (أيّاً كان شكل هذا التقرير) . وبطبيعة الحال ، إنها ليست شيئاً أبداً. وفي الحقيقة، إنها ليست تقريراً على الإطلاق، على الرغم من أن التقرير (أو الوعد بالتقرير) هو أحد مكوّناتها. إنها تجربة؛ إنها حدوث؛ إنها تفعل شيئاً ؛ وتجعلنا نفعل شيئاً ما. وفي الحقيقة ، أنا أودّ أن أمضي إلى أبعد من هذا الحدّ لأقول ، وبتناقض مباشر مع ويمزات وبيردسلي ، إن ما تفعله الجملة هو ما تعنيه .

منطق الاستجابة وبنيتها

ما أقترحه هو أنه ليست ثمة علاقة مباشرة بين معنى جملة ما (فقرة، أو رواية، أو قصيدة) وما تعنيه كلماتها. وكيما نعبر عن المسألة بصورة أقل استفزازاً، نقول: إن المعلومات التي ينقلها القول ـ أي رسالته ـ هي مكوّن للمعنى، ولكن بالتأكيد يجب ألاّ يُعدَّ معادلاً له. فتجربة قول ما ـ التجربة بأسرها وليس كل ما يمكن أن يقال عنها، بما في ذلك ما يمكن أن أقوله أنا ـ هي معنى هذا القول.

ينتج عن هذا أنه من المستحيل لطريقتين مختلفتين أو أكثر أن تعنيا الشيء نفسه، على الرغم من ميلنا إلى الإعتقاد بحدوث ذلك دائماً. ونحن نربط ذلك بأن نستبدل

تجربتنا اللسانية الحالية بتأويل أو تجريد يلائمها، بحيث تتوافق هذه " التجربة " مع هذا التأويل أو التجريد حتماً. ونحن نحتال لكي ننسى ما حدث لنا في حياتنا مع اللغة؛ وذلك بأن ننحّي أنفسنا، قدر الإمكان، بعيداً عن الحادثة اللسانية قبل تكوين إفادة معينة عنها. وهكذا، نحن نقول، مثلاً، إن جملة " *the book of the father*" وجملة " *the father's book*" تعنيان الشيء نفسه، متناسين أن كلمتي " *father*" و " *book*" تشغلان موضعين مختلفين من التأكيد في تجاربنا المختلفة؛ وكلما نمعن في هذا النسيان، نصبح قادرين على الاعتقاد بأن جملاً، كالجملتين الآتيتين، هما جملتان متماثلتان في المعنى رغم اختلافهما:

*This fact is concealed by the influence of language,moulded by science,which foists on us exact concepts as though they represented the immediate deliverances of experience.**

A. N. Whitehead

*And if we continue to dwell in thought on this world,not of objects in the solidity with which language invests them ،but of impressions ،unstable ، flickering, inconsistent,which burn and are extinguished with our consciousness of them,it contract still further.***

Walter Pater

وببساطة، فإنه لمن المغري القول إن هاتين الجملتين تفعلان الشئ نفسه. إن اللغة التي تدّعي الدقة تعمل على حجب دفق التجربة الفعلية وإيقاع الاضطراب فيها.

* تُحجَب هذه الواقعة نتيجة تأثير اللغة، فيقول بها العلم، الذي يفرض علينا مفاهيم دقيقة وكأنها تمثّل الأحكام المباشرة للتجربة.

** وإذا ما بقينا مسكونين بالتفكير في هذا العالم، لا التفكير في الموضوعات الصلدة التي تستوعبها اللغة، بل التفكير في الانطباعات، والتقلّبات، والومضات، والتعارضات التي تتّقد وتنطفيء حسب وعينا بها، فإنه [أي العالم] يظل ينكمش إلى أبعد من ذلك.

وبطبيعة الحال، فإن هاتين الجملتين تفعلان ذلك إذا ما تأملهما المرء عند مستوى من العمومية عالٍ بما فيه الكفاية. لكن هاتين الجملتين - بوصفهما تجربتين فرديتين يحيا قارئ معين من خلالهما - غير متشابهتين على الإطلاق، ومن ثمّ فهما غير متشابهتين من ناحية المعنى.

إذا ما تناولنا، بدءاً، جملة وايتهيد، سيتضح ببساطة أنها لاتعني ما تقوله. فبقدر ما يجوس القارئ خلالها، فإنه سوف يجرّب صلابة العالم الذي تفترض الجملة إنكار وجوده. فكلمة " fact واقعة " نفسها تبني مفهوماً دقيقاً من فكرة اللادقّة، وعن طريق الإحالة العكسية لإيجاد مرجعها - " فسمة التجربة هنا هي أنها مشوّشة بشكل حاد ومبعثرة " - ينجز القارئ الفعل المميّز الذي تتطلّبه هذه الجملة منه، وهو تثبيت الأشياء في أمكنتها. ليس ثمة تشوّش في الجملة ولا في تجربتنا لها. فكل تعبيرة في الجملة تتصل منطقياً بما يسبقها وتهيىء الطريق لما يلحقها؛ ومادام انتباهنا النشط يُحتاج إليه عند مواضع العلاقة هذه، فنحن نقسّم الجملة على سلسلة من المجالات المنفصلة ، كل واحدة منها تهيمن عليها لغة اليقين. فحتى العبارة " *as though they represented* كأنها تمثّل " تقع في هذه الفئة مادام نبرها يسقط على التعبير " *they represented*" التي تدفعنا، بعد ذلك، إلى الأمام بانتظار التعبير " *deliverances of experience* أحكام التجربة ". وباختصار فإن الجملة، في تأثيرها علينا، توضح الطبيعة الدقيقة والمنظمة بشكل جيد للتجربة الفعلية، وهذا هو معناها.

تقوّض جملة باتر نفسها، بدءاً، بالشاكلة نفسها. إن الكلمة الأقل قوة في مستهل تعبيرتيها الأوليتين هي كلمة "*not*" التي تغمرها الكلمات المحيطة بها - " *world*"، و"*objects*"، و " *solidity*"، و " *language*" - ومع مرور الوقت يصل القارئ إلى كلمة " *but* لكن " في العبارة " *but of impression* لكن الانطباعات "، فيجد نفسه يسكن *inhabiting*(*dwelling in*) " عالماً " من الموضوعات الثابتة و " الصلدة ". إنه، بالطبع، عالم يتألف من كلمات شكّل القارئ نفسه جزءها الأعظم حينما أنجز الأفعال القواعدية *grammatical actions* التي تدعّم صلادة ظواهر العالم. وعبر إحالة عكسية من كلمة

"them" إلى كلمــة "objects" يمنح السكن inhabiting (dwelling in) "عــالماً" من الموضـوعات الثـابتة و" الصلدة ". إنه، بالطبع، عالم يتـألف من كلمات شكّل القارئ نفسه جزءها الأعظم حينما أنجز الأفعال القواعدية grammatical actionsالتي تدعّم صلادة ظواهر العالم. وعبر إحالة عكسية من كلمة "them" إلى كلمة "objects" يمنح القارئ كلمة " objects" مكاناً في الجملة (وأيّاً كان موضوع الإحالة العكسية، فإنه ينبغي أن يكون في مكان ما) ومكاناً في ذهنه. وعلى أية حال، يكون هذا العالم نفسه هشّاً في النصف الثاني من الجملة. ومع ذلك، ما يزال هناك اعتماد عكسي على تجربة القراءة، إلاّ أن نقطـة الإحالة ، وهـي كلمة "imperissions"، والسلسلة التـي تلحقها - "unstable"، و "flickering"، و "inconsistent" - تفيـد إبراز لاصلادته فقط. وبذلك يرتكب باتر، مثل وايتهيد، التضليل نفسه الذي حذّر منه، بيد أن هذا جزء واحد من استراتيجيته. ويفكك (يطفيء) الجزء الثاني من استراتيجيته الوهم الذي خلقه. فكل مرحلة تالية من الجملة هي (حسب تعبير وايتهيد) أقل دقة من سابقاتها، لأن القارئ يميل، عند كل مرحلة تالية، إلى الاستمرار أقلّ فأقلّ؛ وعندما يتمّ اختزال التعبير "this world" إلى الكلمــة "it" في ("it contracts still further")، يخـرج القـارئ خـالي الوفاض تماماً. يمكن للمرء، حسب تقديري، أن يقول، في الأخير، أن هاتين الجملتين تومئان إلى البصيرة نفسها؛ بيد أن هذه العبارة الصغيرة تربكني؛ لأن كلمة بصيـرة "insight" هي كلمة أخرى تدلّ ضمناً على التعبيـر "there it is,I've got it155". وهذا هو بالضبط الاختلاف بين الجملتين: إذ يجعلك وايتهيد تحصل عليه "I t" ("العالم المرتّب، والمزركش، والمنمّق، والدقيق")، بينما يعطيك باتر تجربة امتلاكه "I t" منصهراً تحت قدميك. وبمجرد أن يقفل المرء عائداً من الجمل، عند ذلك فقط، تكون هذه الجمل متماثلة بأية طريقة كانت؛ والتحليل بموجب الأفعال doings والأحداث hap pen-ingsلايسمح بتلك العودة. يبرز تحليل جملة باتر سمة أخرى للمنهج، وهي استقلاله عن المنطق اللساني. فإذا مــا طُلب إلــى قارئ عابــر أن يشير إلى الكلمة الأكثر أهمية في التعبيرة الثانية - "not of objects in the solidity with which language invests them" فمن المحتمل أنه سيشير إلى كلمة "not"، فهذه الكلمة، كونها علامة

منطقية، تتحكم بكل شئ يتبعها. ولكن لكونها مكوّناً واحداً في تجربة معينة، فإنه لمن الصعوبة بمكان أن تكون متحكمة على الإطلاق، لأنه بقدرما يتكشف جزء التعبيرة للعيان تكون " *not*" أقل مدعاة لانتباهنا وذكرياتنا؛ إذ تعمل ضدها، وتغمرها أخيراً، كما رأينا، سلسلة تامة من الكلمات القوية جداً. وبالطبع فإن قصدي من هذا هو إنه في تحليل جملة بوصفها شيئاً في ذاته، جملة تتكوّن من كلمات منتظمة بحسب علاقات تركيبية منطقية *syntactological*، فان "*"not"* ستكون ذات حضور من حيث الشكل، ولكن سيظهر ضعفها واضحاً خلال تحليل تجريبي. وهذه الحالة تكون أكثر وضوحاً، وربما أكثر تشويقاً، في واحدة من جمل مواعظ دون

Donne's sermons: And therefore as the mysteries of our religion,are not the objects of our reason,but by faith we rest on God's decree and purpose,(it is so,O God,becouse it is thy will it should so) so God's decrees are ever to be considered in the manifestation thereof.*

في هذا الموضع تُدمَّر " *not*" ـ التي تتحكم منطقياً أيضاً ـ بوساطة التركيب ذاته التي هي جزء منه، لأن هذا التركيب يكره القارئ على نحو لافضولي ـ ولكن مع ذلك بصورة فاعلة ـ على إنجاز تلك العمليات الذهنية التي تكوّن ما تفيده الجملة ـ أي ما تقوله ـ لتعارض بالضبط مناسبتها. أي أنه يمكن إعادة صياغة القضية المطروحة قبل الجملة المعترضة بالشكل الآتي:

إن مسائل *Matters of faith and religion are not the objects of our reason* الإيمان والدين ليست موضوعات لعقلنا ". بيد أن فعل الإبتداء البسيط بالكلمات *"And therefore"* يغمرنا حتماً في التفكير في مسائل الدين والإيمان، وفي الحقيقة أن توهّج هذه الكلمات من القوة العارمة بحيث إن استجابتنا العادية لهذا الجزء من الجملة تكون استجابة استباق؛فنحن في انتظار الكلمة " *so*" بغية إتمام النتيجة المدعّمة منطقياً

* ولأن تلك الأسرار هي أسرار ديننا المقدّس، فإنها ليست موضوعات لعقلنا، ولكننا نستند عن طريق الإيمان إلى ناموس الله وغايته، (إلهي إنها إرادتك)، وهكذا يجب مراعاة نواميس الله بإظهارها.

والتي تبدأ بالكلمات "*And therefore as*". ولكن عندما تظهر " *so*" فإنها ليست هي ما كنّا نتوقعه على الإطلاق، ذلك أن "*so*"العائدة للأمر الإلهي - "*so*"السببية في العبارة "*it is so,O God because it is thy will it should be so*" هي أكثر حقيقية من أي سببية أخرى يمكن ملاحظتها في الطبيعة أو وصفها بلغة طبيعية (إنسانية). وعلى أية حال، فإن المتكلم يكمل " شرحه " و " تنظيمه " للعبارة كما لو أن صمتها يدّعي بأن يكون نافذة على واقع مازال بمنأى عن التساؤل. ونتيجة لذلك يُنبَّه القارئ على عدم ملاءمة العملية التي استغرق فيها (من خلال التركيب)، وفي الوقت نفسه يقبل - من أجل كائنات إنسانية محدودة - بضرورة الشروع ضمن الافتراضات الحالية غير الصادقة لتلك العملية.

وبطبيعة الحال، فإن تحليلاً شكلانياً لهذه الجملة يكشف بالتأكيد عن توتّر بين استخدامي " *so*" السابقين: فأحدهما مرادف للكلمة " *therefore*" وثانيهما اختزال للتعبير " *so be it*" وربما يستمر هذا التحليل في افتراض أن العلاقة بينهما إنما هي مرآة للعلاقة القائمة بين ألغاز الإيمان وعمليات العقل. ومع ذلك، فأنا أشك في أن تحليلاً شكلانياً يوصلنا إلى النقطة التي نستطيع منها أن نرى الجملة وصيغة الخطاب الذي تمثله بوصفها مزحة تقلل من القيمة الذاتية (فاللفظة " *thereof*" تهزأ من اللفظة " *therefore*") التي يستجيب لها القارئ ويكون ضحيتها. وباختصار، وكيما أعيد ما قلته، فإن تأمل قول ما بمعزل عن الوعي الذي يتلقاه هو بمثابة المجازفة بفقدان مقدار كبير مما يحدث. إنها مجازفة يأخذ فيها التحليل الذي يسير بموجب " الأفعال والأحداث "(٥) شكلَ الحد الأدنى.

ثمة ميزة أخرى للمنهج هي قابليته على التعامل مع الجمل (والأعمال) التي لاتعني أي شئ، بمعنى أنها لاتكوّن معنى. إذ غالباً ما لوحظ (إما بإطراء أو بازدراء) أن

(٥) أستعير هذا التعبير من ب. دبليو. بردجمان *P. W. Bridgman* في كتابه:

The Way Things Are (Cambridge, Mass.: Harvard University Press (1959)

الأدب مؤلف من هذه القوال إلى حد كبير. (ثمة تعليق لافت للنظر فحواه أن كلاً من ديلان توماس وأنصار نظرية انزياح اللغة الشعرية يقتبسون أمثلتهم على الأغلب من عمل دون *Donne* . إن التمييز الصارم،على مستوى تحليل تجريبي، بين المعنى واللامعنى، مع أحكام القيمة الملازمة له والحديث عن مضمون الصدق، هو تمييز ضبابي؛ ذلك أن مكان المعنى، سواء أتكوّن المعنى أم لم يتكوّن، هو ذهن القارئ وليس الصفحة المطبوعة أو الفضاء القائم بين دفتي كتاب. وكيما نضرب مثلاً على ذلك، نتحول مرة أخرى، وللمرة الأخيرة، نحو باتر:

This at least of flame-like, our life has, that it is but the concurrence *re-newed from moment to moment, of forces parting sooner or later on their ways."*

تحبط هذه الجملة، بتعمّد، رغبة القارئ الطبيعية في تنظيم الجزئيات التي تعرضها. فبوسع المرء أن يرى، مثلاً، إلى أي حد ستكون تجربته لها مختلفة إذا ما أحللنا التعبير "*concurrence of forces*" محل التعبير "*concurrence,renewed from moment to moment*". فالأول يتيح ويستحثّ تشكيل صورة *image* مادية ذات واقع مكاني، والذهن يتخيل (يصوّر) قوى منفصلة ومتميزة تتجمع، بصورة منظّمة على مركز حيث تشكل قوة جديدة، ولكنها قوة مايزال بالإمكان تمييزها وقيادها (بالمعنى الذهني)، بينما يحول التعبير الآخر، بتصميم، دون تشكيل تلك الصورة. وقبل أن يتمكّن القارئ من أن يستجيب تماماً لكلمة " تزامن *concurrence*" توقفه كلمة " *renewed*" ، وذلك بجعل الحالة الزمانية للحركة غير واضحة. هل حدث التزامن من قبل ؟ هل يحدث الآن ؟ وعلى الرغم من أن التعبير "*from moment to moment*" يجيب على هذه التساؤلات، إلاّ أنه يفعل ذلك على حساب الافتراضات القابعة خلفها، فالعبارة لاتتيح المجال لأي شيء، شكلي وتخطيطي إلى حد بعيد، أن يتخذ شكل " عملية *process*" متصلة. فمن التعبير " *a moment*" إلى التعبير "*of forces*" ثمة شيء يحدث بلا انقطاع؛ ولكن في اللحظة القادمة، أي اللحظة التي يبدأ فيها القارئ بالتعبير " *parting*" فإنهما

ينفصلان. فهل يحدث ذلك فعلاً ؟ إن التعبير " Sooner or later" يفسد هذه المحاولة الجديدة لإيجاد نموذج واتجاه في التعبير " our life"، والقارئ ينحرف مكانياً وزمانياً . إن العائق النهائي لعملية التنظيم هو صيغة الجمع " ways" التي تمنع الخيال من سلوك طريق واحد، وتصرّ على صدفوية وعشوائية أي شيء يحدث عاجلاً أم آجلاً.

إن قراءة الجملة هذه (أي قراءة تأثيراتها) تتجاهل ، بطبيعة الحال ، منزلتها بوصفها قولاً منطقياً. فالعبارة "concurrence,renewed from moment to moment,of forces" هي - إذا ما أُعدَّت كعبارة تطابق حالة خارجية في العالم " الواقعي " - عبارة خالية من المعنى، بيد أن رفضها لأن تكون ذات معنى بتلك الطريقة الاستطرادية يخلق التجربة التي تمثل معناها، وإن تحليلاً لتلك التجربة، بدلاً من تحليل المضمون المنطقي، لقادر على تكوين معنى من نوع معين، معنى تجريبي، أي تكوين معنى من اللامعنى.

ثمة إجراء مشابه (ومنقذ) يمكن أن يُنجز على وحدات أكبر من الجملة.... ومهما كان حجم الوحدة، فإن بؤرة المنهج تبقى هي تجريب القارئ لهذه الوحدة، وتبقى أولية المنهج هي السؤال السحري " ما الذي تفعله هذه الوحدة ؟ " وإن الإجابة عن هذا السؤال هي بطبيعة الحال أكثر صعوبة مما لو كانت لجملة واحدة ، فهناك العديد من الاستجابات ، بل أنواع مختلفة من الاستجابات، يتعين إدراك حقيقتها، وهناك أيضاً سياقات عديدة تُنظِّم وتعدِّل التدفق الزماني لتجربة القراءة. وسوف نتأمل لاحقاً بعض هذه المشكلات. ولأقل حالياً إنني أجد، عادة، أن ما قد يسمى تجربة العمل الأساسية (ولا أعني المعنى الأساسي) إنما تحدث عند كل مستوى .

مغالطة المغالطة العاطفية

لقد حاولت في الصفحات السابقة أن أبرهن على منهج في التحليل يشدد على القارئ بدلاً من النتاج، وأودُّ في ما تبقى من هذا المقال أن أتأمل بعض الاعتراضات الأكثر وضوحاً على هذا المنهج. وبالطبع فإن الاعتراض الرئيسي هو: إن النقد العاطفي يحمل المرء من " الشئ ذاته " بكل صلادته إلى الانطباعات البدائية لقارئ متقلِّب ومتغير. ولهذا الاعتراض بضعة أبعاد، وسوف تقتضي إجابة متعددة الأوجه.

أولاً، إن تهمة الانطباعية *impressionism* تمّت الإجابة عنها، كما آمل، ببعض من نماذج تحليلاتي. وإذا ما كان هناك أي شئ، فإن التمييزات المطلوبة، التي يقدمها المنهج، مناسبة جداً حتى بالنسبة لتحليل الأذواق. لأنني لم أضمِّن مقولة الاستجابة "الاهتياجات والإحساسات السريعة " و " الأعراض النفسية الأخرى "[٦] فقط، بل ضمَّنتها جميع العمليات الذهنية الدقيقة المتضمَّنة في عملية القراءة، بما فيها عملية تكوين الأفكار الناجزة، وعملية إنجاز (والتأسف على) أفعال الحكم، وتعقُّب النتائج المنطقية وإبرازها؛ ويعود ذلك أيضاً إلى أن إصراري على الضغوط المتراكمة لتجربة القراءة يضع تقييدات على الاستجابة الممكنة لكلمة أو عبارة معينتين.

بيد أن الاعتراض الأهم مازال قائماً، وهو أنه حتى لو أمكن وصف استجابات القارئ بدقة معينة، فما الداعي لإشغال أنفسنا بها مادامت موضوعية النص الأكثر ملموسية متيسرة بشكل مباشر (" القصيدة ذاتها بوصفها موضوعاً لحكم نقدي متميز تجنح إلى الاختفاء "). وإجابتي على هذا الاعتراض باللغة البساطة وهي: إن موضوعية النص مجرد وهم، بل إنها أكثر من ذلك وهم خطير؛ لأن موضوعية النص تكون مقنعة على المستوى المادي. وهذا الوهم هو أحد أوهام الكفاية الذاتية والإكتمال. إذ إن سطراً مطبوعاً، أو صفحة، أو كتاباً، إنما هو شئ موجود هناك بوضوح، شئ يمكن الإمساك به وتصويره أو طرحه جانباً، ويتبدى على أنه المستودع الوحيد لأيما قيمة ومعنى

(٦)*Wimsatt and Beardsley, The Verbal Icon, p. 34.*

نرفقهما به .it(آمل أن يكون بالإمكان تجنّب الضمير it ولكن بشكل يوضح قصدي)* . وهذا بالطبع هو الإفتراض غير المقول والقابع خلف كلمة " مضمون ". فالسطر أو الصفحة أو الكتاب يتضمّن كل شيء.

إن الفضيلة المهمة للفن الدينامي *kinetic art* هي أنه (من وجهة النظرهذه) يضطرك إلى أن تعيَه " *it*" بوصفه موضوعاً متغيراً ـ ومن ثم ليس هناك " موضوع " على الإطلاق ـ وإلى أن تعيَ نفسك أيضاً بوصفك متغيراً بصورة مماثلة. فالفن الدينامي لايسلّم نفسه لتأويل سكوني *static interpretation*، لأنه يرفض البقاء ساكناً، ولن يدعك أيضاً أن تبقى ساكناً. وخلال عمله يجعل من الوظيفة الفعلية للملاحظ شيئاً لامناص منه. والأدب هو فن دينامي ، بيد أن الشكل المادي الذي يتخذه يحول دون رؤيتنا لطبيعته الأساسية حتى لو حاولنا ذلك. لأن تداول الأيدي لكتاب ما، وكون هذا الكتاب قائماً على الرفّ، ويمكن جدولته، كل ذلك يحفّزنا على أن نفكر فيه كموضوع ثابت. وعندما نطرح جانباً، بطريقة أو بأخرى، كتاباً معيناً ننسى أننا في أثناء ما كنّا نقرأ كان هو *it* يترك (فالصفحات تُقلب، والخطوط ترتدُّ إلى الماضي)، وننسى أيضاً أننا كنّا نتحرك معه.

إن النقد الذي يعدّ " القصيدة ذاتها بوصفها موضوعاً لحكم نقدي متميز " يوسّع من هذا النسيان ليجعله مبدأ، فهو يحول التجربة الزمانية إلى تجربة مكانية، ويقفل راجعاً وبلمحة واحدة يستوعب الأمر برمته (جملة، صفحة، عمل) ذلك الشئ الذي يعرفه القارئ فقط (هذا إن كان يعرفه) قليلاً فقليلاً ولحظة فلحظة. إنه نقد يأخذ أبعاد النتاج المادية كمجال (محدد ذاتياً)، ومن ضمن تلك الأبعاد يرسم النقد البدايات والمتوسطات والنهايات، ويكشف عن توزيعات التواتر(أو التردد)، ويتبع نماذج الصورة الأدبية *im-agery*، ويخطط طبقات التعقيد (بشكل عمودي طبعا)، ويقوم بذلك كله من دون أن يأخذ بنظر الاعتبار العلاقة (إن كانت هناك علاقة) بين معطيات النتاج وقوته العاطفية. وتنصب مساءلته على العمل أكثر مما تنصب على الشئ الذي يتناوله العمل.

* (يقصد فش بملاحظته هذه الضمير *it* الذي يقابله في الترجمة ضمير (الهاء) من أجل إلغاء أي موضوعية يوحي بها هذا الضمير. المترجمان

" فالموضوعية " الدقيقة طريق خاطئ لأنه يتجاهل، عن عمدٍ، ماهية الحقيقة الموضوعية في مايتعلق بفعالية القراءة. ومن جهة أخرى، فإن التحليل بموجب الأفعال والأحداث موضوعي على نحو حقيقي لأنه يدرك رشاقة، و" حركية "، تجربة المعنى، ولأنه يوجهنا إلى حيث يكون الوعي الفعال والحساس للقارئ.

ولكن ماالقارئ ؟ فعندما أتحدّث عن استجابات " القارئ " أفلا أتحدث فعلاً عن نفسي، جاعلاً منها نائباً عن ملايين من القراء، هم جميعاً ليسوا أنا نفسي على الإطلاق ؟ والجواب نعم وكلا. ويكون الجواب نعم، بمعنى أنه لايوجد اثنان منا تكون أوليات استجابتهما متماثلة. ويكون الجواب كلا، في حالة إذا ماجادل شخص ما في أن تعميم الاستجابة أمر مستحيل بسبب فرادة الأشخاص. وهنا بالذات يستطيع المنهج أن يُكيّف رؤى اللسانيات الحديثة، لاسيما مفهوم " القدرة اللسانية *linguistic competence*" والذي مفاده : " إنه من الممكن تمييزالنظام اللساني الذي يشترك فيه كل متكلم "(٧) . إن هذا التمييز، إذا ماتحقق، سيكون " نموذج قدرة " يطابق، تقريباً، الأوليات الداخلية التي تتيح لنا أن نعالج (نفهم) وننتج جملا لم نواجهها من قبل قط. وسيكون نموذجاً مكانياً، بمعنى أنه سوف يعكس نظاماً من القوانين موجوداً قبلاً، وفي الحقيقة، فإنه يجعل التجربة اللسانية الفعلية بمثابة شئ ممكن.

تكمن أهمية هذا، بالنسبة لي، في تأثيره على مشكلة تحديد الاستجابة. فإذا ما كان متكلمو لغة معينة يشتركون في نظام من القوانين يستبطنها كل واحد منهم ويفهمها بطريقة أو بأخرى، فسوف تكون، بمعنى معين، منتظمة، أي سوف تسير بموجب نظام من القوانين يشترك فيه جميع المتكلمين. وبقدر ما تكون تلك القوانين تقييدات على الإنتاج - بأن تقيم حدودا تُميَّز داخلها تلك الأقوال بأنها " عادية " ، و"منزاحة " ، و " مستحيلة " وما إلى ذلك - فسوف تكون، أيضا، تقييدات لنطاق الاستجابة وحتى لاتجاهها، بمعنى أنها ستجعل من الاستجابة قابلة، إلى حد معين،

(٧)*Ronald Wardhaugh, Reading: A Linguistic Perspective* (*New York: Harcourt, Brace and World, 1969) p.. 60*

لأن يُتنبأ بها وتجعلها معيارية. ويُعبر عن هذا بصيغة شائعة جداً في أدبيات اللسانيات: " كل متكلم أصيل سوف يدرك...."

ثمة تقييد " تنظيمي " آخر للاستجابة اقترحه رونالد واردهوف *Ronald Ward-haugh*، متبعاً في ذلك كاتز *Katz* وفودور *Fodor*، يدعوه " القدرة الدلالية *semantic competence*" ، وهو أكثر من كونه مجموعة قوانين مجردة، إنه دعامة للتجربة اللسانية التي تحدد احتمالية الاختيار، ومن ثم الاستجابة. فيؤكد واردهوف:

إن معرفة المتكلم الدلالية ليست أكثر عشوائية من معرفته التركيبية... لذلك يبدو من المفيد أن نأخذ بنظر الاعتبار، من أجل المعرفة الدلالية، إمكانية ابتكار مجموعة قوانين تشبه من حيث الشكل المجموعة المستخدمة لتمييز المعرفة التركيبية. أما الكيفية التي يجب أن تصاغ بها مثل هذه المجموعة من القوانين، وما الذي يجب أن تفسّره، فإنهما شيئان غير مؤكدين إلى حد لافت للنظر. وكحدٍّ أدنى ينبغي أن تميِّز القوانين نوعاً معيناً من المعايير، نوعاً من المعرفة الدلالية بحيث إن متكلماً نموذجياً للغة عليه، كما قد يقال، أن يظهر في مجموعة نموذجية من الظروف ، أي قدرته الدلالية. وبهذا، فإن القوانين سوف تميّز، تماماً، مجموعة الحقائق المتعلقة بعلم دلالة اللغة الإنجليزية التي يضمرها جميع متكلمي اللغة الإنجليزية، والتي يمكن الاعتماد عليها في تفسير الكلمات في الأعمال الروائية. فعندما يسمع شخص ما، أو يقرأ، جملة جديدة فإنه يكتشف معنى تلك الجملة بالاعتماد على معرفته التركيبية والدلالية. فمعرفته الدلالية تمكّنه من معرفة معنى الكلمات المفردة وكيفية تأليف تلك المعاني بحيث تكون منسجمة.(ص90)

يمكن أن يقال ، إذن ، إن الوصف المثمر هو تمثيل لنوع من النظام يضمره متكلمو اللغة بطريقة أو بأخرى، ويعتمدون عليه في تأويل الجمل. (ص92)

يسلّم واردهوف بأن ذلك " الوصف المثمر " يشابه، أكثر من كونه يعادل، النظام المضمر فعلاً، بيد أنه يصرّ على أن " ما هو مهم حقاً هو المبدأ الأساسي المتضمَّن في المسعى الإجمالي، ذلك المبدأ الذي يحاول أن يشكلن، بطريقة صريحة قدر الإمكان،

المعرفة الدلالية التي يحدثها مستمع أو قارئ ناضج أثناء عملية الاستيعاب، والتي تشكل أساس سلوكه الفعلي في الاستيعاب " (ص92). (من اللافت للنظر بما فيه الكفاية أن يكون هذا وصفاً جيداً لما يحاول إمبسون *Empson* القيام به، على نحو أقل منهجية طبعاً في عمله بنية الكلمات المركبة). ومن الواضح أن نقطة التقاطع بين نظامي المعرفة ستتيح المجال لتقييد إضافي (أي يجعلها قابلة لأن يُتنبأ بها ويجعلها معيارية) لنطاق الاستجابة، وبذلك يستطيع المرء أن يسلّم (كما أسلّم أنا) بوصف تجربة قراءة معينة بموجب مصطلحات تشمل جميع المتكلمين الذين يمتلكون كلا القدرتين. والصعوبة هي أننا لانملك إلى الآن هذين النظامين. فالنموذج التركيبي مازال قيد البناء، ومن الصعوبة بمكان اقتراح النموذج الدلالي. (وفي الحقيقة، لن نحتاج إلى نموذج واحد، بل نماذج عدة، مادامت المعرفة الدلالية التي... يحدثها قارئ ناضج في عملية الاستيعاب)(٨). ومع ذلك، لن يحول عدم اكتمال معرفتنا بيننا وبين المجازفة بالقيام بالتحليل استناداً إلى معرفتنا الحالية بما نعرفه.

لقد عرضتُ مبكراً هذا الوصف لمنهجي: " تحليل استجابات القارئ المتطورة للكلمات بالشكل الذي تعقب فيه إحداها الأخرى على سطح الصفحة ". وينبغي أن يكون واضحاً الآن أن تطور تلك الاستجابات يحدث ضمن أوالية منظّمة وضابطة ـ ذات وجود سابق على التجربة اللفظية الفعلية ـ لتلك القدرات أو غيرها. ويصرّ معظم علماء النفس وعلماء علم اللغة النفسي *psycholinguists*، متّبعين تشومسكي، على أن الفهم عملية تتجاوز المعالجة الخطية للمعلومات(٩). وهذا يعني، كما يشير واردهوف، أن «الجمل ليست فقط متتاليات من العناصر تتحرك من اليمين إلى اليسار " وأن " الجمل لاتُفهم كحصيلة لإضافة معنى العنصر الثاني إلى معنى العنصر الأول، ومعنى العنصر الثالث إلى معنى العنصرين السابقين، وهلم جرا " (ص 54). وباختصار، فإن هناك شيئاً آخر، شيئاً موجوداً خارج إطار مرجعيته، هو الذي يجب أن يعدِّل تجربة القارئ

(٨) هذا يعني أن ثمة فرقاً كبيراً بين القدرتين، فإحداهما تكون مضطردة خلال تاريخ الإنسانية، والأخرى تختلف في كل مراحلها المتنوعة.

(٩)*Noam Chomsky,syntactic structures (the Hague:Mouton,1957),PP.21-24*

المتتالية(١٠). وحسب منهجي في التحليل، يُضبط التدفق الزماني ويُبنى بوساطة كل شيء يحدثه القارئ؛ وبوساطة قدراته، وبوساطة أخذ تلك الأشياء بنظر الاعتبار بوصفها متفاعلة مع التلقي الزمني للسلسلة اللفظية المتحرك من اليمين إلى اليسار، وذلك هو الذي يجعلني قادراً على ترسيم الاستجابة المتطورة وتخطيطها.

ينبغي أن يُلاحظ، على أية حال، إن مقولتي في الاستجابة، لاسيما الاستجابة ذات المعنى، تشتمل على أكثر مما يتيحه النحويون التحويليون الذين يعتقدون بأن الاستيعاب هو وظيفة لإدراك البنية العميقة. ثمة ميل، في كتابات بعض اللسانيين على الأقل، لإنزال البنية السطحية - أي شكل الجملة الفعلي - منزلة قشرة أو غلاف أو حجاب؛ أي طبقة نامية يتعين إزالتها أو اختراقها أو نبذها لصالح النواة التي تدعِّمها. وهذه نتيجة مفهومة لتمييز تشومسكي للبنية السطحية بأنها " مضلِّلة " و " غير دالة على شيء "(١١)، ولإصراره (الذي تمَّ تعديله نوعاً ما) على أن البنية العميقة هي وحدها التي تحدد المعنى. وهكذا يكتب واردهوف مثلاً: " إن كل بنية سطحية يمكن أن تُؤوَّل بالإحالة على بنيتها العميقة فقط " (ص 49) وبينما " تقدِّم بنية الجملة السطحية مفاتيح تأويلها، فإن التأويل ذاته يعتمد على المعالجة الصحيحة لتلك المفاتيح من أجل إعادة بناء جميع عناصر البنية العميقة وعلاقاتها ". ومن المسلَّم به أن " المعالَجة الصحيحة، أي تعرية البنية العميقة واستخلاص المعنى العميق، هي الهدف الوحيد، وإن أي شيء يقف في طريق تلك التعرية ينبغي التقليل من أهميته. ومع ذلك، تكون تلك المفاتيح أحياناً مضللة وباعثة على " الأخطاء ".

(١٠) انظر: *Waraugh, Readig, P.55*؛ " للجمل عمقها، عمق تحاول النماذج القواعدية - مثل نماذج بنية التعبير والنماذج التوليدية التحويلية - أن تمثله، وتوحي هذه النماذج بأنه إذا كان مبدأ (من اليمين إلى اليسار) مبدأ مهمّاً بالنسبة لمعالجة الجملة، فيجب أن يكون هذا المبدأ دقيقاً جداً، إذ يتطلّب معالجة تحدث على بضعة مستويات وفي وقت واحد، وإن العديد من هذه المستويات تجريدية إلى حد كبير وهي المستوى الفونولوجي أو المستوى الغرافولوجي (*graphological*أي دراسة الخط لتحليل شخصية الكاتب. المترجمان) والمستوى البنيوي والدلالي ".

(١١)*Noam Chomsky, Language and Mind (New York: Harcourt, Brace, and World, 1968). p. 32*

على سبيل المثال، نحن نستبق أحياناً كلمات في محادثة أو نصّ فقط لنظهر لأنفسنا اننا على خطأ، أو اننا لاننتظر اكتمال الجمل لأننا نفترض معرفة ما ستكون عليه نهاياتها.... والكثير من الأخطاء التي يرتكبها الطلاب في عملية القراءة تحدث لأنهم يتبنّون استراتيجيات غير ملائمة في معالجتهم.(ص 137 - 138)

وحسب وصفي لعملية القراءة، يكون التبني الوقتي لتلك الاستراتيجيات غير الملائمة هو ذاته، على أية حال، استجابة لاستراتيجية مؤلف ما، وإن الأخطاء المتمخضة هي جزء من التجربة التي تقدمها لغة المؤلف، وبالتالي هي جزء من معناها. وبالطبع يتكر منظور البنية العميقة إمكانية موضعة الاختلافات، من حيث المعنى، في الأشكال السطحية. وهذا يفنِّد، بالنسبة لي، عمل ريتشارد أوهمان **Richard Ohmann** الذي يولي عناية بالتدفق الزماني، ولكنه بذلك يعرّي فقط ما تحت البنية العميقة التي تحدث،كما يفترض هو، العمل بشكل فعلي.

وبطبيعة الحال، فإن الكلمة الرئيسية هي التجربة. فالقراءة (والاستيعاب عموماً) بالنسبة لواردهوف هي عملية استخلاص. " فالقارئ بحاجة لأن يحوز المعنى من الصورة الطباعية الماثلة أمامه " (ص *139*). أما بالنسبة لي، فإن القراءة (والاستيعاب عموماً) هي حادثة، ولاينبغي نبذ أيٍّ جزء منها. وفي هذه الحادثة، التي هي تحقيق للمعنى، تؤدي البنية العميقة وظيفة مهمة، ولكن هذا ليس كل شيء؛ لأننا لانحقق استيعاباً بموجب البنية العميقة وحدها، وإنما بموجب علاقة بين تكشّف البنية السطحية في الوقت المحدد والفحص المستمر لها بإزاء محاولتنا إبراز (ودائماً بموجب البنية السطحية) ما سوف تتكشّف عنه البنية العميقة، وعندما يتمُّ الكشف النهائي، ويتمُّ إدراك البنية العميقة، فإن كل أخطاء البنية العميقة التي أخفقت في اكتساب طابع ملموس ـ تلك الأخطاء المثبتة على أسسٍ بيِّنةٍ غير تامة ـ لايمكن حذفها. لقد تمَّ تجريبها، فهي ذات وجود في حياة القارئ العقلية، وهي ذات معنى. (وهذا واضح في حالة تجريبنا للبيت " *Nor did they not perceive the evil plight*").

يعيدنا كل هذا إلى السؤال الأصلي: من هو القارئ ؟ من الواضح إن قارئي هو تركيب، قارئ مثالي أو قارئ تُضفى عليه المثالية، يشبه نوعاً ما " القارئ الناضج " عند واردهوف، والقارئ " الملائم " عند ميلتون ، أو باستخدام مصطلح خاص بي، فإنني أدعو هذا القارئ بالقارئ المخبر *informed reader*. إن القارئ المخبر هو:

١) متكلم كفء للغة التي يبنى منها النص.

٢) المستحوذ تماماً على " المعرفة الدلالية التي يحدثها المستمع ... الناضج في أثناء عملية الاستيعاب ". وهذا يتضمّن المعرفة (أي التجربة باعتبار القارئ منتجاً ومستوعباً) بمجموعة المفردات المعجمية، والاحتماليات الانتظامية والعبارات الاصطلاحية والمهنية واللهجات المحلية الأخرى، إلخ....

٣) قارئ يمتلك قدرة أدبية.

وهذا يعني أنه كقارئ يجرب بما فيه الكفاية ليستبطن خصائص الخطابات الأدبية التي تشتمل على كل شئ بدءاً من أكثر الوسائل محليةً (مجازات الخطاب، إلخ...) وحتى الأجناس ككل. وفي هذه النظرية ، إذن، تصبح اهتمامات مدارس النقد الأدبية الأخرى - مثل قضايا النوع الأدبي والمواضعات والخلفية الفكرية إلخ - معادة التحديد بمقتضى الاستجابة الممكنة والمحتملة، وحينئذٍ يُتوقّع من القارئ أن يربط الدلالة والقيمة بفكرة " الملحمة "، أو باستخدام اللغة المهجورة، أو بأي شئ آخر.

إن القارئ، الذي أتحدث عن استجاباته، هو ، إذن ، هذا القارئ المخبر، فهو ليس نتاج عملية تجريد، ولا قارئاً حياً فعلياً، إنما هو قارئ هجين، قارئ حقيقي (أنا) يفعل كل شيء ضمن حدود قدرته كيما يجعل من نفسه مخبراً. وهذا يعني أنه بمقدوري، بشيء من التسويغ، أن أسقط استجاباتي على استجابات القارئ؛ لأنها تكون قد عُدِّلت عبر التقييدات التي موضعتها فيّ افتراضات المنهج وإجراءاته وهي: المحاولة الواعية لأن أصبح قارئاً مخبراً؛ وذلك بأن أجعل عقلي مستودعاً للاستجابات (الكامنة) التي قد يستدعيها نص معين، والكبت المرافق، بقدر ما يكون ذلك ممكناً، لما هو شخصي وخاص لنظريتي في الاستجابة خلال السبعينيات. وباختصار، يسير

القارئ المخبر، إلى حد معين، بمنهج يستخدم القارئ المخبر كمراقب. وإذا ما كنّا مسؤولين وواعين على نحو كافٍ، يصبح كل واحد منّا، في أثناء توظيف المنهج، القارئَ المخبرَ، ويصبح، بالتالي، المقررَ الأكثرَ موثوقية لتجربته.

(سيكون، بالطبع، من السهل على المرء أن يشير إلى أنني لم أقدم إجابة عن تهمة الأنانوية *solipsism* ، وإنما قدّمتُ ، فقط، عقلنة لإجراء أنانوى ؛ إلاّ أن ذلك الاعتراض يكون اعتراضاً فاعلاً فقط إذا كان هناك إجراء آخر أفضل. فالمرء معرَّض عادة لأن يعد العمل شيئاً فى ذاته وموضوعاً؛ ولكن ، كما قلتُ في أعلاه، فإن هذه الموضوعية هى موضوعية زائفة تبيحها الذات فقط وعلى نحو خطير . وأظن أن ما أؤكده هو أننى أفضل ذاتية مقبولة ومضبوطة بدلاً من موضوعية هي في النهاية مجرد وهم).

إن منهجي، في تطبيقه الإجرائي، سيكون واضحاً أنه منهج تاريخي على نحو جذري. فالناقد عليه تبعة أن لايكون واحداً، بل مجموعة من القراء المُخبرين، يتحدد كل واحد منهم بنسيج المحددات السياسية والثقافية والأدبية. فالقارئ المخبر ميلتون لن يكون هو نفسه القارئ المخبر لويتمان *Whitman* على الرغم من أن الأخير يتضمن الأول. إن هذه التعددية في القراء المخبرين تتضمن التعددية في جماليات القارئ المخبر، أو أنها لاتتضمن أية جمالية على الإطلاق. إن منهجا في التحليل يفضي إلى وصف (مُتبنين) للاستجابة قد بُني داخله معيار إجرائي *operational criterion.* ولايطول التساؤل جودة المعيار، بل يطول كيفية عمله، وإن كلا من السؤال والجواب يُصاغان على وفق شروط محلية تتضمن مفاهيم محلية عن القيمة الأدبية.

وهذا يثير مشكلة اعتبار الإعتقادات المحلية أسساً ممكنة للاستجابة. فلو أن قارئاً ما لايشارك عملاً معيناً اهتماماته المركزية ، فهل سيكون قادراً على استجابة كاملة لهذا العمل ؟ ولقد طرح واين بوث السؤال الآتى : " ولكن أحقاً أن الكاثوليكي التقى ، أو الملحد - رغم أنه حساس ومتسامح ومجتهد ومطلع على اعتقادات ميلتون بشكل جيد - يستمتع بالفردوس المفقود بنفس الدرجة التي يستمتع بها أحد معاصرى ميلتون أو

أحد المؤمنين به والذي قد يتمتع بنفس العقلية والحساسية تماما ؟ "(١٢). والجواب، كما يبدو لي، هو كلا. فهناك بعض الاعتقادات التي لايمكن أن تُتوقع أو أن تُفترض من لحظة إلى أخرى. فهل يعني هذا، إذن، أن الفردوس المفقود هو عمل قليل الشأن لكونه يقتضي قارئا (" ملائماً ") محدداً على نحو ضيق ؟ وهذا صحيح فقط إذا آمنا بجمالية كلية ترتبط القيمة، في سياقها، نوعا ما، بعدد من القراء الذين جربوها على نحو تام، وبغضٍّ النظر عن الإنتماءات المحلية. ومنهجي لايفسح المجال أمام مثل هذه الجمالية ولاأمام مثل هذه التثبيتات للقيمة. فالمنهج يغادر التقييم نحو الوصف. فمن الصعوبة، طبقاً لنتائجه، الحكم على عمل معين بأنه أفضل من عمل آخر، أو حتى الحكم على رداءة عمل ما أو جودته. فهو لايجيز، أساساً، تقييم الأدب بوصفه أدباً بمعزل عن الإعلانات أو الوعظ الديني أوالدعاية أو " التسلية ". وبوصفه بياناً لعلاقة المثير - الاستجابة (المعقدة جداً) لايفسح المجال للتمييز بين التأثيرات الأدبية والتأثيرات الأخرى، ربما باستثناء المكونات التي يتداخل أحدها بالآخر، وأنا أفترض أن لا أحد سوف يوافق على نظرية " وصفية " للاختلاف الأدبي. وسوف يبدو هذا للبعض بمثابة تحديد مهلك للمنهج. وأنا أرحِّب به مادام يبدو لي أننا كنا نحاول لمدة طويلة جداً أن نحدد مايميز الأدب من اللغة الاعتيادية من دون نتائج ملحوظة. فإذا فهمنا " اللغة "، ومكوناتها وإجراءاتها، سنكون قادرين، بشكل جيد،على فهم تصنيفاتها الفرعية. أما الحقيقة القائلة إن هذا المنهج لايبدأ بافتراض تفوق الأدب، أو لاينتهي بإثباته ، إنما هي، كما أعتقد، واحدة من توصياته الأكثر خصباً. ولكن هذا لايعني أنني لاأقيِّم. فاختيار النصوص لغرض التحليل هو بحدِّ ذاته بيِّنة على وجود تراتبية في أذواقي الخاصة. وعموماً فأنا تجتذبني الأعمال التي لاتتيح للقارئ الاطمئنان على نماذجه الاعتيادية في التفكير والاعتقاد. وسيكون بالإمكان، كما أفترض، إقامة معيار للقيمة على أساس هذا التفضيل - مقياس سيكون بحسبه معظم التشوش في التجارب الأدبية على أحسن وجه (فالأدب ربما هو الذي يمزق شعورنا بالاكتفاء الذاتي وشعورنا

(١٢) *Wayne C.Booth, The Rhetoric of Fiction (Chicago:University of Chicago Press,1961), p.139.*

الشخص واللساني) - بيد أن النتيجة ستكون، على الأرجح، أكثر تعبيراً عن حاجة نفسية شخصية أكثر من تعبيرها عن جمالية كلية.

ثمة ثلاثة اعتراضات أخرى على المنهج ينبغي تناولها بسبب كونها غالباً ما تثار في محاضراتي . فإذا ما عامل المرء الأقوال الأدبية أو غير الأدبية بوصفها استراتيجيات، أفلا يستدعي هذا الأمر قدراً كبيراً من السيطرة الواعية من طرف مؤلفيها الذين أنتجوها ؟ وأميل أنا للإجابة عن هذا السؤال بتوسّله، وذلك بأن ننتخب ، بتروٍّ ، النصوص التي يكون فيها حضور السيطرة ساحقاً . (وأنا أعي أن مبدأ الاختيار هذا ، بالنسبة لناقد تحليلي نفسي *psychonalytic* ، سيكون غير ذي معنى ، بل إنه في الحقيقة مستحيل) . وإذا ما كان لابدٌ من التعليق، بصرف النظر عن معالجتي الخاصة لهذا المنهج ، فإنني أودٌ القول إن منهجي التحليلي هذا لايتطلب افتراض السيطرة أو القصد . فبإمكان المرء أن يحلل تأثيراً ما من دون أن يتساءل عما إذا كان هذا التأثير ناتجاً على نحو عرضي أم لغرض معين. (على أية حال ، أجد نفسي متسائلاً دائماً على هذه الشاكلة تماماً لاسيما عندما أقرأ ديفو *Defoe*) ويتمثل الاستثناء في الحالات التي يشتمل فيها العمل على عبارة قصدٍ (" لتسويغ سبل الله للإنسان ") ، التي تصبح جزءاً من تجربة القارئ لكونها تقيم توقعاً يخصه. وهذا لايعني بطبيعة الحال أن القصد المحدد ينبغي الإيمان به أو استخدامه كأساس للتأويل ، إنه ببساطة، ككل شيء آخر في النص ،يثير استجابة ، وككل شيء آخر ينبغي أن يؤخذ بنظر الاعتبار. يتخذ الاعتراض الثاني هيئة سؤال أيضاً. فإن كان ثمة مقياس لانتظام التجربة ؛ فلماذا جادل عدد كبير من القراء ، بما فيهم القارئ المخبر على حد سواء ، باندفاع وحماسة ، حول اختلاف التأويلات ؟ وهذه المشكلة تبدو لي مشكلة زائفة . فمعظم النزاعات الأدبية لاتختلف بصدد الاستجابة، وإنما بصدد الإستجابة لاستجابة ما . فما يحدث لقارئ مخبر في عمل معين سوف يحدث للآخر مع تغير غير أساسي . فعندما يصبح القراء نقاداً للأدب ، وتأخذ عرضية الحكم الأسبقية خلال تجربة القراءة ، عند ذلك فقط تبدأ تلك الآراء بالانقسام . وفعل التأويل غالباً ما يقصى عن فعل القراءة ، وفعل القراءة هذا (وأحياناً فعل التأويل) يكون من النادر تذكّره . إن

الاستثناء الذي يثبت القاعدة، ويثبت وجهة نظري ، هو سي . إس . لويس *C. S. Lewis* الذي وضّح اختلافاته مع د. ليفيز *Dr. Leavis* على النحو الآتي : " عندما ننظر إلى الفردوس المفقود فإننا ، أنا وهو، لانرى أشياء مختلفة . فهو يرى ويكره الأشياء نفسها التي أراها وأحبها ".

أما الاعتراض الثالث فهو اعتراض عملي إلى حد بعيد. متى يصل المرء إلى الغرض في أثناء تحليل تجربة قراءة ؟ والجواب هو " لن يصل أبداً "، أو إنه لن يصل بأسرع من الضغط الذي لن يطيقه (من الناحية النفسية). إن الوصول إلى الغرض هو هدف النقد الذي يؤمن بالمضمون، وبالمعنى القابل للاستخلاص، وبالقول بوصفه مستودعاً. فالوصول إلى الغرض يؤمّن حاجة - أي الحاجة للتبسيط والانتهاء - أحبطها معظم الأدب على نحو متعمد (إذا ما كشفنا أنفسنا له). والوصول إلى الغرض ينبغي مقاومته، وهذا المنهج، بأسلوبه البسيط، سيكون عوناً لك في ذلك.

نسخ أخرى وقراء آخرون

إن بعضاً مما قلته في الصفحات السابقة سيكون مألوفاً لدارسي النقد الأدبي، فلقد تحدّثنا هناك عن القراء والاستجابات، وأشعر أنه من الواجب عند هذه النقطة أن أعترف بديني، وأن أميّز منهجي من المناهج الأخرى القريبة الشبه به.(١٢)

(١٢) إن ما سأتناوله وافٍ بالغرض على أية حال، ومنتّخب من ثلاثة اتجاهات. أولاً: لقد استثنيتُ، على نحو اعتباطي، جميع أولئك الذين كانت نماذجهم في الإنتاج والاستيعاب مكانية أساساً، وجميع أولئك الذين شغفوا بما يجري داخل العمل أكثر من شغفهم بما يجري داخل القارئ وخارجه، وجميع أولئك الذين قدموا تحليلات تتحرك من الأعلى إلى الأسفل بدلاً من أن تتحرك من اليمين إلى اليسار، مثل إحصائيي الأسلوب (كورتيس *Curtis*، وهايز *Hayes*، وجوزفين مايلز *J. Miles*، وجون كارول *J. Carroll*) واللسانيين الوصفيين (هاليداي *Halliday* ومجموعته) والبنيويين الشكلانيين (رومان ياكوبسون، ورولان بارت) وآخرين كثيرين غيرهم، لأحشرهم جميعاً في كتلة واحدة لاتميّز فيها. (وفي الدراسة المطوّلة التي تعد مقالتنا هذه تمهيداً لها، سوف يميّز هؤلاء الرجال والنساء ويوضعون موضع عناية). ولقد كنتُ أسير على نحو انتقائي أيضاً في مناقشتي النقاد الذين يتخذون من علم النفس أساساً، وبإزاء ذلك يجب أن أقدم اعتذاراً ضافياً لتعاملي مع أعمالهم على قدر اتصالها باهتماماتي المنهجية فقط، التي هي، على أية حال، أضيق من أعمالهم واهتماماتهم وأقل طموحاً. وباختصار، إنني لم أقدّر، مع إمكانية استثناء ريفاتير، أسلافي التقدير الذي يستحقونه.

وبطبيعة الحال ، يبدأ المرء مع آي . أي. ريتشاردز الذي تبدو مقالته شبيهة بمقالتي إلى حد كبير . فهو يقول :

إن الاعتقاد القائل بوجود مثل هذه الكيفية أو الخاصية ، أعني الجمال ، التي ترفق بالأشياء التي ندعوها ، حقاً ، أشياء جميلة ، هو على الأرجح اعتقاد لامناص منه لكل من يمارس التأمل في مرحلة معينة من مراحل تطوره الفكري.

وحتى بين أولئك الذين نجوا من هذا الوهم ووعوا ، جيداً ، أننا نتكلم باستمرار كما لو أن الأشياء تمتلك كيفيات ـ عندما نتحدث عما تُحدثه فينا تلك الكيفيات من التأثيرات من نوع أو آخر ـ فإن مغالطة " إبراز " التأثير وجعله خاصية للعلة التي تُحدثه تميل إلى العودة....

نحن نضطر إلى أن نتحدث ـ سواء أكنّا نناقش الموسيقى أو الشعر أو الرسم أو العمارة ـ كما لو أننا نتحدث عن موضوعات مادية. ومع ذلك، فإن الملاحظات التي نكوّنها بوصفنا نقاداً لاتنطبق على مثل هذه الموضوعات، بل تنطبق على حالات الذهن وعلى التجارب.(١٤)

من الواضح أن هذا الكلام هو إيجاز لتحوّل الاهتمام التحليلي من العمل بوصفه موضوعاً إلى الاستجابة التي يثيرها ، أي التجربة التي يولّدها ؛ بيد أن هذا التحوّل ، طبقاً لنظرية ريتشاردز ، إنماهو ، أساساً، فصل أحدهما عن الآخر، في حين أصرُّ أنا على تفاعلهما الدقيق. وهو يفعل ذلك بأن يميّز بصرامة بين اللغة العلمية واللغة الإنفعالية :

> قد تُستخدم عبارة ما قصدَ أن تكون إحالة على الصدق أو الكذب الذي تسببه. وهذا هو الاستخدام العلمي للغة. ولكنها قد تستخدم، أيضاً، قصدَ التأثير في العاطفة والموقف اللذين تقدّمهما الإحالة الملائمة لهما. وهذا هو الاستخدام الانفعالي للغة. إن هذا التمييز الذي استوعب، مرة بوضوح،

(١٤)*I. A. Richards, Principles of Literary Criticism (1924 reprint ed.,New York:Harcourt,Brace and Co.,1959),pp 20 - 22*

إنما هو تمييز بسيط. فنحن إما أن نستخدم الكلمات من أجل الإحالات التي تؤسسها هذه الكلمات، أو قد نستخدمها من أجل المواقف والعواطف التي تنشأ عنها. (ص 267)

ولكن هل نستطيع فعل ذلك ؟ أليست المسألة، بالأحرى، هي أننا في أية تجربة لسانية نستبطن مواقف وانفعالات، حتى إذا لم يكن الموقف إلاّ محض ادعاء، وحتى إذا لم يكن الانفعال إلاّ انفعالاً فاتراً ؟ إن تمييز ريتشاردز إنما هو تمييز بالغ الإطلاقية، ويصبح هذا التمييز، في تنظيره الأدبي، أكثر إطلاقية مع ذلك. إن اللغة المرجُعية، عندما تظهر في الشعر، لايُقصد منها أن تكون لغة مرجعية بأي معنى من المعاني. وفي الحقيقة، فإن من الصعوبة أن تقصد أي شئ على الإطلاق. هذه، بشكل عام، أطروحة كتاب العلم والشعر *Science and Poetry*:(١٥)

من السهولة تماماً تعقّب التدفّق العقلي، فهو يتعقّب نفسه بنفسه ، إذا جاز القول، إلاّ أنه أقل أهمية من العلم والشعر. فهو يقوم، في الشعر، مقام وسيلة. (ص 13)

يمكن لمعنى الكلمات، في قدر كبير من الشعر وحتى في بعض من الشعر العظيم ـ بعض أغاني شكسبير، وبطريقة مختلفة كثير من أشعار سوينبيرن *Swinburne* مثلاً ـ أن يُغفل أو أن يهمل على نحو تام تقريباً من دون خسارة. (ص 22 - 23)

تكون معظم الكلمات، في الشعر خصوصاً، غامضة إذا نظرنا إليها من حيث معناها المحدد. فنحن نستطيع أن نفهمها، كما نودّ، بمعانٍ متنوعة. والمعنى الذي نودّ اختياره هو المعنى الأكثر ملاءمة للدوافع التي تثار من خلال شكل الشعر.... فنغمة الصوت والمناسبة، وليس المعنى المنطقي الدقيق لما يقال، هما العاملان الأساسيان اللذان بوساطتهما نمارس التأويل. (ص 23)

ليس المهم، مطلقاً، ما تقوله القصيدة، وإنما ما هي عليه. (ص 25)

(١٥) *I. A. Richards, Science and Poetry (New York:W. W. Norton and Co., 1926)*

إذن ما القصيدة ؟ وما هو بالضبط " شكل الشعر " الذي يفترض فيه أن يحلّ محلّ عنايتنا بالمعنى ومسؤوليتنا عنه ؟ إن أجوبتنا عن هذه الأسئلة، عندما تتكون، تكون مشروعة: فالبنية الإدراكية للغة الشعرية (أي الأدبية) هي قناة يمرّ من خلالها قارئ معين ـ بحيث لايكون متأثراً ولا مؤثراً ـ في طريقه إلى الدافع الذي كان، بالدرجة الأولى، مناسبة القصيدة:

إن التجربة نفسها، أي تيارالدوافع الذي ينجرف خلال الذهن، هي مصدر الكلمات وقانونها... لقارئ ملائم... والكلمات هي التي سوف تعيد في ذهنه تقديم حركة اهتمامات مشابهة لتقحمه، لبرهة، في وضعية مشابهة وتقوده إلى الاستجابة نفسها.

أما سبب حدوث هذا فما يزال أمراً ملغزاً إلى حد ما. إن حشداً معقداً من الدوافع، حشداً غير عادي هو الذي يجيء بالكلمات معاً. ومن ثم فإن المسائل، لدى عقل آخر، تعكس ذاتها جزئياً، والكلمات تحدث حشداً مشابهاً من الدوافع. (ص 26 - 27)

يمضي ريتشاردز بعيداً جداً في إضعاف مماهاة الرسالة بالمعنى، بحيث إنه لم يعطِ تجربة تفكيك شفرة الرسالة (أو محاولة تفكيكها) مكاناً في تحقق المعنى. لامناص للانتقال من الشعور إلى الكلمات ثم إلى الشعور من أن يوليَ، قدر الإمكان، انتباهاً قليلاً للمعنى الذي هو، في العادة، " يسهل تعقّبه تماماً " (يمكن التخلص منه مثل قشّة). وفي الحقيقة، يمكن أن تكون العناية بالمعنى ضارة إذا ما تعامل المرء مع المعنى بجدية بالغة. فالتقريرات في الشعر هي " عبارات زائفة "، " والعبارة الزائفة هي شكل من الكلمات مسوَّغ تماماً نتيجة تأثيره في إطلاق دوافعنا ومواقفنا أو تنظيمها (إذ إن عناية مناسبة قد أُوليتْ للتنظيمات الحسنة أو السيئة لتلك الدوافع والمواقف الداخلة في تضاعيفها). والعبارة تكون، من جهة أخرى، مسوَّغة من خلال صدقها، أي مطابقتها... للواقعة التي تشير إليها " (ص 59). وهذا لن يكون قابلاً للنقد، إذ إن ريتشاردز كان يحذِّر ببساطة من تطبيق معيار قيمة الصدق على عبارات الشعر، بيد أنه يعني كما يبدو ألاّ نجرب هذه العبارات بوصفها عبارات على الإطلاق حتى ضمن المجال المحدد لخطاب أدبي معين. أي أن التطابق الواهن جداً للعمليات الإدراكية ينبغي أن يستمر

في أذهاننا عندما نقرأ الشعر خشيةً أن تضعف أو أن تعاق عملية إطلاق الدوافع، تلك العملية المهمة جداً. أما التناقضات فينبغي ألاّ تعار أهمية أو ألاّ تثير القلق. والبراهين المنطقية ليست بحاجة إلى تعقُّبها بدقة مفرطة (" فالنتائج المناسبة ... ينبغي الوصول إليها في حالة من الهدوء المنطقي "). وبينما تكون هذه الاستجابة التي يحدثها شعر معين (ونثر) فإنه من الصحيح كلياً أننا عندما نقرأ الأدب نحيي دائماً موثوقيتنا بالمنطق والبرهنة. وغالباً ما تشكّل العمليات الإدراكية ـ الحساب والمقارنة والاستدلال الخ ـ حتى عندما يكون من السهل تعقّب المعنى، أقول غالباً ما تشكل الجزء الأعظم من استجابتنا لعمل ما، وإن أي وصف لتأثيرات هذا العمل ينبغي أن يأخذ ذلك بنظر الاعتبار. وريتشاردز يقصر اعتباطياً نطاق الاستجابة ذات المعنى على المشاعر (الدوافع والمواقف)، وأنا بطبيعة الحال لاأستطيع متابعته في ذلك. (ففي أدب القرن السابع عشر مثلاً،يعتمد تأثير عمل ما غالباً على تشجيع النماذج الاستنتاجية في الاستجابة واستخدامها ببراعة).

وعندما يحاول ريتشاردز البرهنة على تراتبية التجارب يضيق نطاق الاستجابة إلى حد بعيد. فهو يسأل: ما الحياة المثلى التي يستطيع المرء أن يحياها ؟ " إن الحياة المثلى ... التي يمكن أن نتمناها لصديقنا ستكون هي الحياة التي ينغمس فيها المرء ذاته بقدر الإمكان (وكثير من دوافعه الممكنة). فالكثير الذي يحياه والقليل الذي يعارض به نفسه هو الأحسن.... وإذا ما سئل: ماذا تشبه هذه الحياة ... يكون الجواب : إنها تشبه تجربة الشعر، أو إنها تجربة الشعر نفسها " (ص 33). فالشعر الأفضل هو، إذن، الشعر الذي يمنح أغلب الدوافع قوة أكثف، وأن يمنحها على الأرجح تشوّشاً استنتاجياً أقل. وإنه لمن العسير أن نفاجأ بأن ريتشاردز لم يكن معنياً، حين قدّم نظرية عن القيمة الشعرية، بسلسلة تجربة القراءة فعلاً. فتحليله لقراءة قصيدة (كتاب مبادئ النقد الأدبي، الفصل 15) هو تحليل مكاني وبمقتضى علاقات (دافع ـ كلمة) منفصلة، وتحليله هو، بالضبط، ما نتوقعه من عالم جمال يعد روابط التفكير بمثابة حاوية هيكلية تمسك بالتجربة ، ولكنها لاتشكّل أي جزء مهم منها . إن نظريات ريتشاردز وأحكامه

المسبقة ، لها أثر ثقيل الوطأة ، إلى حد ما، على مشروعاته وتفسيراته بسبب أدائها الهزيل في كتابه النقد التطبيقي(١٦). فنظرياته لاتبدأ بالإحساس بالمسؤولية تجاه اللغة بجوانبها كافة ، وإنما تبدأ بانحراف عن بعض هذه الجوانب ، أو في الحقيقة بوجوب تجاهلها . فهي ببساطة تصف الدوافع والمواقف التي تجربها في أثناء القراءة على افتراض وقوعها تحت تأثير نزعة ريتشاردز اللاإدراكية . وإنه لمن قبيل السخرية ، وسوء الحظ أيضاً ، إنه غالباً ما تمّ العمل ضد التحليل بموجب استجابة القارئ ؛ وذلك بالإحالة على مجموعة قراء يحملون فكرة ضيقة جداً عن الاستجابة ، وتقتصر حساسيتهم بإزاء اللغة على سجل واحد فقط من سجلاتها . فإن كان بإمكان كتاب النقد التطبيقي أن يطرح قضية ما، فإنما هي قضية تعزيز الرغبة في قارئي المخبر ؛ إذ يبيّن هذا الكتاب ما يحدث عندما يُطلب فجأة من أناس ـ لم يفكروا مطلقاً في اللغة التي يستخدمونها يومياً ـ أن يقدموا وصفاً دقيقاً لتجربتهم للشعر ، أو أن يُطلب منهم في أسوأ الأحوال أن يفعلوا ذلك في سياق افتراض " اختلاف " شعري .

وأخيراً ، أصل إلى ميشيل ريفاتير الذي لم يثر عمله انتباهي إلاّ مؤخراً فقط . يعنى السيد ريفاتير باستجابات القارئ المتنامية ، ويصرّ على التقييدات المفروضة على الاستجابة بوساطة التدفّق الزماني من اليمين إلى اليسار ، وهو يعترض ، شأني أنا، على مناهج التحليل التي تفضي إلى توصيف مايوجد في قول معين من سمات ملحوظة من دون الإحالة على تلقي القارئ لتلك السمات . وفي ردٍّ له على قراءة ياكوبسون وليفي شتراوس لقصيدة القطط يحدد ريفاتير موقعه من هذه المسائل بشكل واضح جداً(١٧) . إن نظم التطابقات التي ينتجها تحليل بنيوي ليس من الضروري أن يدركها القارئ أو أن يوليها عنايته، فالمعطيات الناتجة ـ التي غالباً ما تعطى في الترسيمات المكانية الهائلة ـ تحول في الغالب دون الكشف عما يجري في عملية الاستيعاب.

(١٦)*I. A. Richards, Practical Criticism:A Study of Literary Judgment)1929 reprint ed.,New: York:Harcourt,Brace &Co.,1935).*

(١٧) *Michael Riffaterre , Describing Poetic Structures : To Approaches to Baudelaires "Les Chats Yale Freuch Studies 36 - 37 (1966): 200 - 242*

والقضية التي يلح عليها ريفاتير " ما إذا كانت اللسانيات البنيوية غير المعدَّلة مناسبة، بصورة مطلقة، لتحليل الشعر " (ص *202*). وكما يبدو لي، فإن جواب ذلك يكون بنعم وكلاّ. إذ من الواضح أنه يتعين علينا أن نرفض أية ادعاءات تزعم وجود علاقة مباشرة بين الأوصاف الناتجة بنيوياً والمعنى؛ ولكن لاينتج عن هذا، بالنسبة لي وبالنسبة لريفاتير، أن تكون المعطيات التي تتكون منها هذه الأوصاف غير مهمة.يقول ريفاتير:

> **يتأسس منهج ياكوبسون وليفي شتراوس على فرضية مفادها أن أيَّ نظام بنيوي، بمقدورهما رصده في القصيدة، هو بنية شعرية ضرورةً. وبمقابل ذلك، ألا نستطيع أن نفترض أن القصيدة ربما تتضمن بنى معينة لاتؤدي دوراً في وظيفة القصيدة وتأثيرها بوصفها عملاً فنياً أدبياً، بحيث لاتكون أمام اللسانيات البنيوية من طريقة للتمييز بين هذه البنى اللاموسومة وتلك البنى الفعالة أدبياً ؟ وعلى العكس من ذلك، ربما تكون ثمة بنى شعرية تماماً لايمكن لتحليل لايتلاءم مع خصوصية اللغة الشعرية أن يميزها بحد ذاتها.**
> **(ص *202*)**

في هذه النقطة، تكون أسس اتفاقي واختلافي مع ريفاتير. فهو مؤمن بلغتين: عادية وشعرية، ومن ثمّ هو مؤمن ببنيتين للخطاب، وبنوعين من الاستجابة. وبالمحصلة، يعتقد ريفاتير بأن على التحليل أن يشغل نفسه " بإظهار " سمات اللغة والبنية والاستجابة التي هي سمات شعرية وأدبية على نحو خاص. فهو يقول:

> إن الشعر لغة، ولكنها لغة تُحدثُ تأثيرات لايُحدثها، على الدوام، الكلام العادي، وهناك افتراض مفاده أن التحليل اللساني لقصيدة ما يجب عليه أن يكشف عن سمات معينة، وإن هناك علاقة سببية بين وجود تلك السمات في النص وشعورنا التجريبي بوجود القصيدة أمامنا.... ينصبُّ التركيز، عادة، في لغة الحياة اليومية التي تستخدم لأغراض عملية، على سياق الموقف، وعلى الواقع الذهني أو المادي الذي يشير إليه.... أما في حالة الفن

اللفظي، فإن التركيز ينصبُّ على الرسالة كغاية في ذاتها وليست مجرد وسيلة.... (ص 200)

إن مثل هذا التحريف الشائع الذي يتضمنه هذا الزعم هو تحريف خطأ وذو جذور واضحة في تمييز موكاروفسكي *Mukarovsky* بين اللغة المعيارية *standard language* واللغة الشعرية، وفي تمييز ريتشارد بين اللغة العلمية واللغة (الانفعالية) . إن تصور ريفاتير للعلاقة القائمة بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية هو تصور أكثر مرونة وصقلاً من تصور الآخرين، ولكن منهجه، رغم ذلك، يشارك مناهج الآخرين في ضعف أصوله النظرية، وفي افتراض قبلي لايؤخذ جزء كبير منه بنظر الاعتبار. إن نظريات الانزياح تُضيّق دائماً من نطاق الاستجابة ذات المعنى، وذلك بإقصاء السمات أو التأثيرات غير الشعرية من اهتماماتها، ويضيق نطاق التأثيرات الشعرية، حسب ريفاتير وكما سنرى، إلى حد كبير، لأنه يحدد نفسه فقط بما يثير انتباه القارئ بشكل بالغ الإثارة.

إن الدراسة الأسلوبية، بالنسبة لريفاتير، هي دراسة الوسائل الأسلوبية *stylistic devices*التي تحدد بأنها تلك الأواليات الموجودة في النص والتي " تمنع القارئ من أن يستنتج أو أن يتنبأ بأية سمة مهمة. فالقدرة على التنبؤ قد تفضي إلى القراءة السطحية، أما عدم القدرة على التنبؤ فسوف تفرض إثارة الانتباه: فشدة التلقي سوف تطابق شدة الرسالة "[١٨]. وحينئذ يكون الحديث عن الأسلوب حديثاً عن لحظات تجربة القراءة، إذ يكون الانتباه خاضعاً بسبب خيبة توقع معين نتيجة ظهور عنصر غير قابل للتنبؤ به. فالعلاقة بين مثل هذه اللحظات واللحظات الأخرى في المتتالية التي تعمل على إلقاء الضوء عليها هو ما يقصده ريفاتير " بالسياق الأسلوبي ". فهو يقول:

> **السياق الأسلوبي هو نموذج لساني يهشمه فجأة عنصر لم يكن في الحسبان ، والتضاد الناتج عن هذا التداخل هو الحافز الأسلوبي. وينبغي ألاّ يؤوَّل هذا التمزق على أنه مبدأ تفكيكي . وتكمن القيمة الأسلوبية لهذا التضاد في العلاقة التي يقيمها بين العنصرين المتعارضين، وما من تأثير**

(١٨)*Michael Riffaterre "Criteria Rar Style Analysis" Word 15 April 1959) : 158 .*

سيحدث من دون ارتباطهما في متتالية ما . وبكلمات أخر ، إن التضادات الأسلوبية ، كما التقابلات المفيدة الأخرى الموجودة في اللغة ، تخلق بنية .

(ص 171)

يعنى ريفاتير، أكثر من الإختصاصيين الآخرين، " بأسلوبية التضاد " لأنه يموضع النموذج الممزق في السياق بدلاً من موضعته في أي معيار موجود سلفاً وبشكل خارجي. لأننا إذا " ما فهمنا قطب المعيار ـ في علاقة معيار الأسلوب ـ بوصفه قطباً كلياً ، كما قد يكون عليه في حالة معيار لساني ، فإننا لن نستطيع أن نفهم كيف يمكن لانزياح معين أن يكون، في مناسبات معينة ، وسيلة أسلوبية ، وألاّ يكون كذلك في مناسبات أخرى " (" مقالة معايير تحليل الأسلوب "، ص 169). وهذا يعني ، كما يشير هو إلى ذلك في مقالته " السياق الأسلوبي "[١٩] ، أن بإمكان المرء أن يحوز نموذج سياق وسيلة أسلوبية يستهلُّ سياق وسيلة أسلوبية جديداً : " تولّد الوسيلة الأسلوبية سلسلة من الوسائل الأسلوبية من النمط ذاته (فمثلاً ، بعد وسيلة أسلوبية يُحدثها أسلوب مهجور تتكاثر الأساليب المهجورة) ، وهذا الزخم الناتج يتسبب في فقدان هذه الوسائل الأسلوبية لقيمتها التضادية ، ويحطّم قدرتها على إبراز جزء معين من القول ، ويرجعها إلى مكوّنات سياق جديد . وفي الحقيقة، سوف يتيح هذا السياق انبثاق تضادات جديدة ". وفي المقالة نفسها (ص 208 - 209) يعاد تحديد هذه العلاقة المرنة والمتغيرة بمقتضى السياق الأصغر *microcontext*(" وهو السياق الذي يخلق التناقض المكوّن للوسيلة الأسلوبية ") والسياق الأكبر *macrocontext*(" وهو السياق الذي يعدّل هذا التناقض من خلال تقويته أو إضعافه "). وهذا يخوّل ريفاتير بالتحدث عن العلاقة بين التأثيرات الموضعية وسلسلة التأثيرات الموضعية التي تحدد، من حيث تماميتها ودوامها، إلى حد معين ، تأثير أعضائها، بيد أن مبدأ المعيار السياقي وميزاته يبقى هو ذاته .

إن تلك الميزات هي ميزات حقيقية تماماً ، فالانتباه يتحول من الرسالة إلى تلقي

(١٩)*Michael Riffaterre , Stylistic Contesl" Word 16 (August 1960)*

الرسالة، ومن ثم يتحول من الموضوع إلى القارئ . (وفي الحقيقة ، ينادي ريفاتير ، في مقالة متأخرة، بـ " لسانيات منفصلة لفكك الشفرة "، ويحاول البرهنة على أن السمات الأسلوبية ـ أي التأثير الواقع على القارئ ـ " تتغلب بقوة على الوظيفة الإشارية "، لاسيما في الرواية[٢٠]) . ومادام بإمكان أي شيء أن يكون ، بمقتضى المعايير السياقية ، وسيلة أسلوبية، فإنه ليس بالإمكان إيجاد قائمة ، محددة ومصطنعة ، بالوسائل الأسلوبية . ويكون التدفق الزماني مركزياً ومسيطراً أيضاً ، فهو يموضع حرفياً ، وبمساعدة القارئ ، موضوعات التحليل . إن معاينة اللغة والاستيعاب ليس ثابتاً ، فالسياق والوسائل الأسلوبية كلاهما متحرك ومتحول ، والقارئ يتحرك معهما ويخلقهما من خلال استجاباته ، والناقد يتحرك أيضاً مموضعاً أجهزته التحليلية آناً هنا وآناً هناك .

على كل حال ، لقد تحقق لي بطلان هذا كله من خلال نظرية في اللغة والأسلوب في السياق (تلك الكلمة مرة أخرى) التي يعمل عليها علم المنهج. وبالطبع ، أنا أشير إلى افتراض نوعين من اللغة ، وإلى التقييد الناتج عن الإستجابة ـ ذات المعنى أو المشوقة ـ لإحداث المباغتة والتمزق. وبهذا الصدد يصرح ريفاتير بما يأتي :

> **يمكن للوقائع الأسلوبية أن تُدرَكَ فى اللغة فقط، مادامت هى التى تحملها ، ومن جهة أخرى ينبغى أن تكون لهذه الوقائع خاصية مميزة مادامت لايمكن، بطريقة أخرى ، تمييزها عن الوقائع اللسانية .**

من الضروري، أولاً،جمع كل تلك العناصر التي تقدم السمات السلوبية ، وثانياً ، إخضاعها هي فقط للتحليل اللساني ، وإقصاء كل العناصر الأخرى (التي تكون غير ذات أهمية أسلوبياً) . وعندئذ ، وعندئذ فقط ، سوف يمكن تجنّب الخلط بين الأسلوب واللغة . ومن أجل هذا التمحيص، الممهد للتحليل ، يتعين إيجاد معيار خاص لوصف السمات المميزة للأسلوب .

(٢٠)*Michael Riffaterre, "The Stylistic Function", Proceedings of the Ninth International Congress of Linguistics (Cambridge,1962),pp.320-21.*

يُفهم الأسلوب بوصفه تشديداً (تعبيرياً أو عاطفياً أو جمالياً) يضاف إلى المعلومات التي تنقلها البنية اللسانية من دون تغيير في المعنى. الشئ الذي يعني أن اللغة تعبِّر والأسلوب يشدد(٢١).

تضمَّن قول ريفاتير السابق التعبيرات الآتية: " الوقائع الأسلوبية " و " الوقائع اللسانية " و " غير ذات أهمية أسلوبياً " و " السمات المميزة للأسلوب " و " تشديد ... يضاف إلى المعلومات ... من دون تغيير في المعنى ". ومن الواضح أن هذا يتجاوز حدود التمييز ، إنما هو تراتبية يتضح فيها أن آخر عبارتين غير مهمتين ، بل على نحو أكثر دقة ، إنهما غير فعالتين. أي أن تشديد الأسلوب يفعل شيئاً ما ، وإذن فهو الموضوع الجدير بالانتباه ، بينما يكون التعبير، وتشفير المعلومات وتفكيكها والمعنى كلها موجودة هناك فحسب ، وليس ثمة حاجة لإنعام النظر فيها بدقة متناهية . (اللغة تعبر والأسلوب يشدد) . وبإمكان المرء أن يختلف مع هذا التبسيط على أساس الفصل الجذري الذي يقيمه بين الأسلوب والمعنى ، ومع المساواة الساذجة التي يقيمها بين المعنى والمعلومات ، ولكن يكفي ، لأغراضي الخاصة، الإشارة إلى مضامين تحديد الاستجابة وتحليلها . وهناك افتراض يسند تنظير ريفاتير مفاده أنه على امتدادات اللغة البعيدة ، في كل من الخطاب العادي والخطاب الأدبي ، ليس ثمة استجابات تستحق الحديث عنها ؛ لأنه مامن شئ كثير يحدث . (ليس ثمة شئ سوى تشفير أقل واستجابة أقل) .

ينعكس هذا الافتراض على كل مستوى من مستويات عمل ريفاتير. فهو أساس التمييز الذي يقيمه بين ما هو بنية أدبية وما ليس بنية أدبية. وهو أيضاً أساس العلاقة بين السياق والوسيلة الأسلوبية التي تحوز بنية أدبية محددة. وكما يقول ريفاتير، فإن هذه العلاقة هي علاقة " التقابل الثنائي " الذي " لايمكن لقطبيها أن ينفصلا "(٢٢). وبالطبع ، فإن هذه الأقطاب هي أقطاب متغيرة وليست راسخة، ولكن ضمن علاقاتها

(٢١)*Riffaterre "Criteria Bor Stle Analysis pp. 154 - 155..*

(٢٢) *Riffaterre "Stylistic Cantext" p207 .*

الفردية، لايسع كل واحد منها أن يفعل شيئاً سوى تهيئة الطريق (سلبياً) للآخر ، من أجل بلوغ " اللحظة الكبيرة " لحظة تمزّق النموذج السياقي وإثارة الإنتباه (أي حدوث الاستجابة) . وهو أخيراً أساس استخدام ريفاتير للقارئ بوصفه وسيلة مموضعة . ومادام كل السمات التي يؤدي إليها تحليل لساني ليست فعالة شعرياً ، فإنه يجب أن تكون هناك طريقة لعزل تلك السمات ، ومادامت هذه السمات هي التي تمزق النموذج وتثير الانتباه ، فإننا سوف نموضعها من خلال العناية باستجابات القراء الفعليين سواء أكانوا قراء في قاعات الدرس أم قراء يتركون لنا تسجيلاً لتجاربهم في هوامش أو مقالات . إن القارئ عند ريفاتير هو قارئ مركب (فهو إما قارئ وسط ، أو قارئ فائق) ، وهو لايختلف عن قارئي المخبر . ويتمثل الاختلاف، بطبيعة الحال ، في أن تجربته تعد تجربة مهمة فقط عند تلك النقاط ؛ حيث تصبح غير اعتيادية أو " حافلة بالجهد ". " وكل نقطة في النص تدعم القارئ تعدُّ ، مؤقتاً ، مكوناً للبنية الشعرية . وتبين التجربة أن هذه الوحدات يُشار إليها دائماً بوساطة عدد من المخبرين "(٢٣).

إن عدم ارتياحي لمفهوم قارئ فائق أقل من عدم ارتياحي لما يحدث لتجربة هذا القارئ في غضون تحليل ريفاتيري . وسوف يصبح هذا التحليل أيضاً ثنائياً من حيث البنية ، ويصبح متتالية من لحظات أشدَّ إشراقاً تتناوب مع فواصل المعيار السياقي وتُخلق بوساطتها ، ويصبح دائرياً أكثر منه خطياً، وبالطبع لن يحدث أي شيء في الجزء الأعظم منه . وفي نقطة معينة من قراءته لقصيدة " القطط " يصل ريفاتير إلى السطر: " *Ils cherchent le silence*" وإليك ما يقوله:

إن المخبرين يتغاضون ، بشكل متفق عليه ، عن " *Ils cherchent le silence* يبحثون عن الصمت ". ومن دون شك ، فإن كلمة *cherchent* هى البديل الشعرى أو البديل ذو النغمة العالية لكلمة *rechercher* الباحث أو لكلمة *aimer* المحب ، ولكن هذا ليس أكثر من تحويل اعتيادى للنثر إلى شعر : إن الوسيلة تسم النوع كما فى

(٢٣) *Riffaterre, "Describing Poetic Structures", pp.215-16.*

الشعر والمقطوعة الشعرية ، عازلة السياق عن السياقات اليومية . إنه أمر متوقع وليس مفاجئاً(٢٤)* .

وبكلمات أخر ، ما من أحد لاحظ هذه الفقرة أو أثارته ، فهي عادية تماماً ؛ لذا فإنها لاتفعل أي شئ ، وما من شئ يقال بصددها .

وحتى عندما يجد ريفاتير شيئاً يتحدث عنه، فإن منهجه لايتيح له أن يفعل ذلك بإسهاب. والتحليل الآتي لجملة من رواية موبي دِك ***Moby Dick*** يتعلق بصميم الموضوع:

" وجاش ثم جاش، وأيضاً بغير هجوع جاش البحر الأسود، كما لو أن أمواجه المتلاطمة كانت وجداناً... ". لدينا هنا مثال جيد على المدى الذي يسيطر فيه المؤلف على عملية تفكيك الشفرة. وفي هذا المثال ، من الصعوبة على القارئ ألاّ ينتبه لكلمة ذات معنى . إن تفكيك الشفرة لايمكن أن يحدث على أساس أدنى ؛ لأن الوضع الابتدائي للفعل *verb* لايمكن التنبؤ به في الجملة الإنجليزية العادية ، وكذلك لايمكن التنبؤ بتكراره . فالتكرار ذو دور مزدوج خاص به ، مستقل عن عدم إمكانية التنبؤ به ، فهو يخلق الإيقاع ، وتأثيره الكلي يشبه تأثير الكلام الصريح . إن إرجاء الفاعل يجتذب عدم إمكانية التنبؤ إلى حدها الأقصى ، وعلى القارئ أن يتبصّر بالمسند قبل أن يقدر على تعيين المسند إليه . إن " انعكاس " الاستعارة مايزال مثالاً آخر على التضاد مع السياق . وتختزل تلك العقبات سرعة القراءة ، فينصبّ الانتباه على التمثيل، ويُخلق التأثير الأسلوبي .(٢٥)

ينتهي التحليل السابق بالعبارة الآتية " يُخلق التأثير الأسلوبي ". ولكن، لأية غاية ؟ ماذا يفعل المرء بالوسائل الأسلوبية، أو ماذا يفعل بتقاريبها الذي موضعه القارئ المخبر؟ والمرء لايستطيع أن ينتقل منها إلى المعنى؛ لأن المعنى مستقل عنها: فهي تشدد

(٢٤)*Ibid.,p.223.*

* هذه الفقرة التي يقتبسها فش من مقالة ريفاتير (وصف البنى الشعرية...) غير موجودة في المقالة المترجمة في هذا الكتاب، فهي جزء من التحليل المطوّل والتفصيلي الذي حذفته محررة الكتاب جين تومبكنز. المترجمان

(٢٥)*Riffaterre, "Criteria for Style Analysis",pp.172-73.*

فحسب. (يشغل " التشديد " في نفس ريفاتير المكان نفسه الذي يشغله " الدافع " لدى ريتشاردز، وهذان المفهومان يمثلان التضييق ذاته للاستجابة). وتبقى لنا مجموعة من التأثيرات الأسلوبية (من نمط محدد)، وبينما لايزعم ريفاتير إمكانية تحوّلها، فإنه لايزعم أي شئ آخر، أما مصدر تشويقها، بالنسبة لي، فهو كونها مشكلة قائمة على الأقل. (وينبغي أن أضيف أن تحليل ريفاتير لقصيدة " القطط " هو تحليل ألمعي ومقنع، كألمعية وإقناعية دحضه لموقف ياكوبسون وليفي شتراوس. ومع ذلك، فهو تحليل يعتمد على استكناهات لايستطيع منهجه الخاص أن يولدها. وهو لن يشكرني على قولي هذا. ولكن ريفاتير ناقد أكثر براعة مما يمكن أن تتيح له نظريته أن يفعل).

يمكن أن يموضَع الاختلاف القائم بيني وبين ريفاتير، بصورة ملائمة، في مفهوم " الأسلوب ". وربما يتساءل القارئ عن استخدام هذه الكلمة في مقالة عنوانها الثانوي " الأسلوبية العاطفية " بصورة ضئيلة جداً. والسبب في ذلك هو إصراري على أن كل شيء مهم، وإن شيئاً ما (قابلاً للتحليل وذا معنى) يحدث دائماً بحيث يجعل من المستحيل التمييز، كما يفعل ريفاتير، بين " الوقائع اللسانية " و " الوقائع الأسلوبية ". وبالنسبة لي، فإن الواقعة الأسلوبية هي واقعة استجابة، ومادامت مقولتي في الاستجابة تتضمن كل شيء بدءاً من مشهد التجارب اللسانية الأصغر والأدنى إلى التمزق الأكبر والأعظم لهذه التجارب، فإن كل شئ هو واقعة أسلوبية، وقد نتخلى عن هذه الكلمة مادامت تحمل الكثير جداً من الرهائن الثنائية (الأسلوب) *style* .

وبطبيعة الحال، يورطني هذا القول في نظرية أحادية للمعنى، وعادة ما يُعترض على تلك النظريات بأنها لاتفسح مجالاً للتحليل. بيد أن نظريتي الأحادية تتيح التحليل؛ لأنها أحادية التأثيرات التي يكون فيها المعنى نتاجاً (جزئياً) لموضوع القول، على ألاّ تُماهى به. وفي هذه النظرية، فإن الرسالة التي يحملها القول - التي هي عادة قطب واحد في علاقة ثنائية يكون الأسلوب أحد قطبيها - تكون في إجرائيتها (بحيث إن شخصاً مثل ريتشاردز سيرفض هذا) رسالة ذات تأثير كبير ومثيرة للاستجابة إلى حد بعيد، ومكوّناً أساسياً في تجربة المعنى. إنها ببساطة ليست المعنى. إنها ليست شيئاً.

إذن، ربما يتوجب نبذ كلمة " معنى " أيضاً مادامت تنطوي على مفهوم الرسالة أو الغرض . وأكرر القول إن معنى قول ما هو تجربته ، تجربته بتمامه ، وإن هذه التجربة تحيط بها الشبهات حالما تقول عنها أي شئ . ينتج عن ذلك إذن أننا يجب ألاّ نحاول تحليل اللغة على الإطلاق . ومع ذلك، يبدو أن العقل الإنساني غير قادر على مقاومة الدافع لبحث عملياته الخاصة ، بيد أن القليل (وربما الكثير) الذي نفعله يستمر في هذا الطريق كي يتيح ، قدر الإمكان ، الفرصة لتشويه أقل .

الخاتمة

أتدرج ، مرة أخرى ومن خلال الجدل السابق ، إلى المنهج ذاته وإلى القليل من الملاحظات النهائية .

أولاً، إن هذا المنهج هو، بتعبير دقيق، ليس منهجاً على الإطلاق؛ ذلك أن نتائجه ومهاراته غير قابلة للتحويل. فنتائجه غير قابلة للتحويل نظراً لعدم وجود علاقة ثابتة بين السمات الشكلية والاستجابة (على اعتبار أن القراءة ينبغي أن تتم في كل وقت)، ومهاراته غير قابلة للتحويل؛ لأنك لاتستطيع أن تنقلها إلى شخص آخر وتتوقع منه في الحال أن يكون قادراً على استخدامها. (فهو غير قابل للنقل). إنه من حيث الجوهر وسيلة لغوية متحسسة *sensitizing*، وكما تدل " *ing*" في هذه الكلمة، فإن إجرائيته ذات مدة طويلة، ولاتنتهي مطلقاً (لن تصل إلى الغرض على الإطلاق). وعلاوة على ذلك، فإن إجرائياته هي إجرائيات داخلية. وليست له أوالية سوى الأوالية الضاغطة للافتراض القائل إن ما يحدث في اللغة هو أكثر مما نعرفه بصورة واعية، وبطبيعة الحال ينبغي أن يأتي ضغط هذا الافتراض من الفرد الذي يتحدى هذا الضغط وحساسيته غير المدربة. وعندما تصبح حساسيته مدربة في المنهج، فهذا يعني طرح السؤال الآتي: " ما الذي ...... يفعله ؟ " مع وعي متزايد بالتعقيد المحتمل (والمخفي)

للجواب ، أي بذهن ذي حساسية متزايدة بآليات اللغة . وهذا المنهج هو - على نحو فريد ومضطرب (بالنسبة للمنظرين) - منهج يستقطب مستخدمه الخاص به الذي يكون أيضاً أداته الوحيدة. إنه منهج شحذ الذات، وفعل شحذه يقع عليك أنت. وباختصار ، إنه منهج لاينظم المضامين، إنما يحوّل الأذهان .

ولهذا السبب وجدتُ أن هذا المنهج مفيد كمنهج تعليمي لمستويات الدراسة الأكاديمية. فأنا أبدأ تدريسي بأن أثبّت بضعة جمل بسيطة على السبورة (وهي من قبيل: " إنه مخلص " و " من دون ريب إنه مخلص ") وأسأل طلابي الإجابة عن السؤال الآتي : " ماالذي يفعله ذلك ؟ ". وهذا السؤال بالنسبة لهم هو سؤال جديد ، فيردّون عليَّ دائماً بجواب لسؤال أكثر ألفة : " ماالذي يعنيه ذلك ؟ ". بيد أن هناك أمثلة يمكن انتخابها لتوضيح عقم هذا السؤال الثاني، عقم يبرهنون عليهم عاجلاً من خلال تجربتهم في الصف الدراسي ، وبعد برهة وجيزة تتكشّف لهم قيمة أخذ التأثيرات بنظر الاعتبار ويبدأون التفكير في اللغة بوصفها تجربة أكثر من كونها مستودعاً لمعنى يمكن استخلاصه . وبعد ذلك يكون من المهم تدريب حساسيتهم على سلسلة من النصوص المتدرجة - جمل من أنواع مختلفة ، فقرات ، مقالة ، قصيدة ، رواية - بطريقة شبيهة إلى حد ما بالنظام الذي اتخذه القسم الأول من هذا البحث. وحين يجربون أنواعاً متزايدة من التأثير ويخضعونها للتحليل ، فإنهم يتعلمون أيضاً كيف يدركون ويطّرحون ما هو ذو خصوصية شخصية من استجاباتهم . وليس من قبيل المصادفة أن يصبحوا أيضاً عاجزين عن كتابة نثر غير مسيطَر عليه مادامو يقضون وقتاً طويلاً في اكتشاف إلى أي حد يتحكم فيهم نثر كتّاب آخرين ، وبأية طرق متعددة . وبطبيعة الحال ، هناك وسائل وهي : عرض متدرج للنصوص من اليمين إلى اليسار بطريقة شريط التلغراف ، وتنوّع السؤال السحري (ما الذي كان سيحدث لو أن كلمة ما كانت هنا أو في مكان آخر ؟) ، ولكن مجال إجرائية المنهج هو مجال داخلي ، وإن نجاحاته الباهرة لاتتمثل في تنظيم المضامين (رغم أن ذلك يحدث غالباً) وإنما في تحويل الأذهان .

وباختصار ، فإن النظرية ، باعتبارها وصفاً للمعنى وطريقة في التعليم ، مليئة

بالفجوات ، وثمة فجوة بارزة ولافتة للنظر تقع في منتصفها ، فجوة تُملأ إن كان ذلك ممكناً بما يحدث داخل الطالب ـ المستخدِم . يظل المنهج إذن أميناً لمبادئه ، إذ ليست له نقطة نهاية ، إنه عملية متصلة، إنه منهج يتحدث عن التجربة ، وهو ذاته تجربة ، وبؤرته هي التأثيرات ، ونتيجته تأثير معين . وإن كان بوسعي في النهاية أن أطرِّزه بحسنة تامة، أقول : إنه منهج يشتغل .

أن نفهم جملة ما يعني

أن نفهم لغة وأن نفهم

لغة ما يعني التحكم

بتقنية معينة.

فتغنشتين

عندما يسمع المتحدث للغة ما أصواتاً متلاحقة فإنه يستطيع أن يمنحها معنى؛ لأنه يجتذب لفعل التواصل ذخيرةً مذهلةً من المعرفة الواعية واللاواعية. فتحكمه بالأنظمة الفونولوجية والتركيبية والدلالية للغة يمكّنه من أن يحول الأصوات إلى وحدات منفصلة، ويمكنه من تمييز الكلمات، وتخصيص وصف بنيوي وتأويل معينين للجملة التي تكونها هذه الأصوات والكلمات، حتى إذا كانت الجملة جديدة عليه تماماً. ومن دون هذه المعرفة الضمنية، أي هذه القواعد المُستبطنة، لايفهم المتكلم هذه الأصوات المتلاحقة. وعلى الرغم من ذلك، فإننا ميالون إلى القول بأن البنية الفونولوجية والقواعدية والمعنى هما خاصيتا القول، وليس ثمة ضرر في كلامنا هذا مادمنا نتذكر أنها خاصيات للقول فقط في ما يتعلق بقواعد معينة. وستحدد قواعد أخرى خاصيات مختلفة للمتتالية (وستكون هذه المتتالية طبقا لقواعد لغة مختلفة، مثلا، خاليةً من المعنى). فالحديث عن بنية جملة ما يدل ضمناً، بالضرورة، على قواعد مُستَبطنة هي التي تمنح الجملة تلك البنية.

نحن نميل، أيضاً، إلى الاعتقاد أن المعنى والبنية خاصيتان للأعمال الأدبية، وهذا القول صحيح تماما من وجهة نظر معينة؛ ذلك أن متتالية الكلمات عندما تُعامل بوصفها

عملاً أدبياً ، فإنها تحوز هاتين الخاصيتين. ولكن ذلك التوصيف يوحى بأهمية التناظر اللسانى وصلته الوثيقة. فالعمل له بنية ومعنى لأنه يُقرأ بطريقة معينة، ولأن هاتين الخاصيتين الكامنتين، المستترتين فى الموضوع نفسه، تحققهما نظرية الخطاب المطبقة على فعل القراءة. ويتساءل بارت: " كيف يتسنى للمرء أن يكتشف البنية من دون أن يستعين بنموذج ميثودولوجى ؟ " (نقد وحقيقة، ص 19). إن قراءة نص ما بوصفه أدباً لايعنى أن ذهن القارئ صفحة بيضاء، أو أنه يقاربه من دون تصورات مسبقة: فعلى المرء أن يجلب إلى النص فهماً ضمنياً لعمليات الخطاب الأدبى، وذلك الفهم يكشف للمرء حقيقة ما يتطلع إليه.

إن أى شخص يفتقر إلى هذه المعرفة، وأى شخص غير ملم إلماماً كلياً بالأدب ولايأنس بالمواضعات التى تُقرأ بها الأعمال التى يبدعها الخيال، سوف يرتبك إذا ما قدمت إليه قصيدة ما. فمعرفته باللغة ستمكنه من فهم العبارات والجمل، ولكنه لايعرف، حرفياً، ما الذى يجعل ، ولن يتمكن من قراءتها بوصفها أدباً ـ مثلما قلنا مع التشديد على أولئك الذين سيستخدمون الأعمال الأدبية من أجل أغراض أخرى ـ لأنه يفتقر إلى " القدرة الأدبية " المعقدة التى تُمكّن الآخرين من أن يواصلوا إنجاز القراءة. وهو لم يستبطن " قواعد *grammer*" الأدب التى ستتيح له تحويل المتتاليات اللسانية إلى بنى ومعان أدبية. وإذا ما بدا التناظر أقل دقة فذلك يعود إلى أن الفهم، فى حالة اللغة، يعتمد بصورة بالغة الوضوح على التحكم بنظام ما. بيد أن الوقت والنشاط المكرسين للتدريب الأدبى فى المدارس والجامعات يبيِّنان أن فهم الأدب يعتمد، كذلك، على الخبرة والإحكام. ومادام الأدب نظاماً إشارياً من الدرجة الثانية أساسه اللغة، فإن معرفة اللغة تدنو بالمرء مسافة معينة فى مواجهته للنصوص الأدبية، وقد يكون من الصعوبة التحديد الدقيق للمكان الذى يصبح فيه الفهم معتمداً على معرفة المرء الاستكمالية بالأدب. ولكنَّ صعوبة ترسيم حد فاصل لاتحجبُ الاختلاف الملموس بين فهم لغة قصيدة ما ـ بمعنى من المرء بمقدوره أن يقدم ترجمة تقريبية بلغة أخرى ـ وفهم القصيدة. فإذا كان المرء يعرف اللغة الفرنسية فبإمكانه أن يترجم قصيدة مالارميه: «التحية *Salut*"، ولكن تلك الترجمة ليست تركيباً موضوعاتياً ـ هى ليست ما ندعوه عادة

" فهم القصيدة " ـ ولكى يعين المرء مستويات الإتساق المختلفة ويضعها فى علاقة مع بعضها البعض تحت عنوان شامل أو موضوعة " البحث الأدبى " يتعين عليه أن يكون ذا خبرة كبيرة بمواضعات قراءة الشعر.

إن الطريقة الأسهل لإدراك أهمية هذه المواضعات تتمثل فى أخذ عيّنة من النثر الصحفى أو جملة من رواية ما ووضعها على الصفحة بوصفها قصيدة. فالخاصيات التى تعزوها اللغة الإنجليزية إلى الجملة تبقى غير متغيرة، ولذلك لايمكن للمعانى المختلفة التى يتضمنها النص أن تُعزى إلى معرفة المرء باللغة، بل يجب أن تُنسب إلى المواضعات الخاصة بقراءة الشعر، تلك المواضعات التى تؤدى بالمرء إلى أن ينظر إلى اللغة بطرائق مختلفة من أجل تكوين خاصيات ذات صلة وثيقة باللغة التى لم تكن مُستخدمة من قبل ، ومن أجل إخضاع النص إلى سلسلة مختلفة من الإجراءات التأويلية. ويمقدور المرء أن يبين، أيضا، أهمية هذه المواضعات عبر قياس المسافة الفاصلة بين لغة قصيدة ما وتأويلها النقدى، وهى مسافة توصَل عبر مواضعات القراءة التى تشكل مؤسسة الشعر.

إن أى امرىء يعرف اللغة الإنجليزية يفهم لغة قصيدة بليك " آهٍ ! يا زهرة الشمس *Ah! Sun-flower*":

آهٍ، يا زهرة الشمس، يا من أتعبكِ الزمان،

وأنتِ تعدّين الخطى، خطى الشمس،

باحثةً عن المناخ الذهبى اللذيذ،

حيث تنتهى رحلة المسافر:

وحيث يذوى الشباب رغبةً،

وحيث العذراء الشاحبة والملفّعة بالجليد

ينهضان من قبريهما، ويتوقان

إلى حيث تتمنّى زهرتى أن تمض.

ولكن ثمة مسافة معينة بين فهم اللغة والخلاصة الموضوعاتية التى يختتم بها ناقد مناقشته للقصيدة: " إن الهجوم الجدلى الذى يشنُّه بليك على الزهد هو أكثر من كونه هجوماً بارعاً ، فأنت لاتستطيع التغلب على الطبيعة برفض دعوتها الأساسية إلى النشاط الجنسى . وبدلاً من ذلك ، فإنك تسقط تماماً فى الحلقة المفرغة لتوقها الدائرى(١). كيف يصل المرء إلى هذه القراءة ؟ ما العمليات التى تقود من النص إلى تمثيل الفهم هذا ؟ إن المواضعة الأولى هى ما يمكن أن تدعى قاعدة الدلالة ، أى : قراءة القصيدة بوصفها تعبيراً عن موقف دالٍّ على مشكلة معينة تتعلق بالإنسان أو علاقته بالكون. ولذلك فإن زهرة الشمس تعطى قيمة رمز، والاستعارتان " تعدّين " و " باحثةً " لاينظر إليهما بوصفهما إشارتين مجازيتين لميل الزهرة إلى الدوران باتجاه الشمس، بل بوصفهما عمليتين استعاريتين تجعلان زهرة الشمس مثالاً للتوق الإنسانى الذى يمثله هذان البيتان. إن مواضعات الاتساق الاستعارى ـ التى يجب على المرء أن يحاول من خلال التحويلات الدلالية إنتاج اتساق على مستويى المغزى والأداة ـ تفضى بالمرء إلى معارضة الزمان بالأبدية وإلى أن يجعل " ذلك المناخ الذهبى اللذيذ " يدل على كل من الغروب، الذى يشير إلى إيقاف الدورة الزمانية اليومية، وأبدية الموت حيث " تنتهى رحلة المسافر ". إن مماهاة الغروب بالموت تسوّغها، فضلاً عن ذلك، المواضعة التى تتيح للمرء أن يدرج القصيدة ضمن تقليد شعرى. وعلى أية حال، فإن ما هو أكثر أهمية من ذلك هو مواضعة الوحدة الموضوعاتية التى تجبر المرء على منح الشباب والعذراء فى المقطع الثانى دوراً يسوّغ اختيارهما كمثالين للتوق؛ ومادامت السمة الدلالية التى يشتركان بها هى كبت النشاط الجنسى، فعلى المرء أن يجد طريقة لدمج ذلك مع بقية القصيدة. إن البنية التركيبية البارزة، مع تعبيرات ثلاثة يعتمد كل منها على كلمة " حيث "، تقدم طريقة لتحقيق ذلك.

إن الشباب والعذراء كبحا طاقتيهما الجنسية للظفر بالسكن الرمزي للسماء

المتخيلة بشكل مواضعاتي. وببلوغهما ذلك ينبعثان من قبريهما ليسقطا في

(١) *Harold Bloom, The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry (New York: Doubleday,1961), p.42.*

فخاخ نفس الدائرة القاسية من حالات الوجد؛ فهما يتوقان للذهاب إلى الغروب حسب، حيث تلتمس زهرة الشمس راحتها، وهو بالضبط المكان الذي كانا فيه من قبل(٢).

إن مثل هذه التأويلات ليست محصلة تداعيات ذاتية. فهى عامة ، ويمكن أن تكون موضع مناقشة، وأن تسوَّغ من جهة موضعات قراءة الشعر أو ـ كما تتيح لنا الإنجليزية القول ـ من جهة مواضعات تكوين المعنى. إن مثل هذه المواضعات هى مكوّنات مؤسسة الأدب، ومن هذا المنظور يمكن للمرء أن يدرك أنه من المضلل الحديث عن القصائد كونها كلاً منسجماً، وأنظمة طبيعية مستقلة، وتامة فى ذاتها، وتحوى معنى محايثاً وثراً. ويقترح المقترب السيميولوجى، بالأحرى، النظر إلى القصيدة بوصفها قولاً له معنى فقط من جهة مراعاة نظام المواضعات الذى يتمثله القارئ. وإذا ما كانت هناك مواضعات أخرى مؤثرة، فإن مجال معانيها الكامنة سيكون مختلفاً.

وكما يقول جينيت، إن الأدب " مثل أية فعالية أخرى للذهن، يتأسس على مواضعات ليست واعية إلاّ فى حالات استثنائية " (*Figures*ص *258*). ويمكن للمرء أن يفكر فى هذه الموضوعات ليس بوصفها معرفة ضمنية للقارئ فقط ، بل بوصفها معرفة ضمنية للمؤلفين أيضاً . فكتابة قصيدة أو رواية تعنى الانغماس بصورة مباشرة بالتقليد الأدبى ، أو على الأقل الانغماس فى مفهوم معين عن القصيدة أو الرواية . والفعالية تُعدُّ ممكنة من خلال وجود النوع الأدبى ، إذ يمكن للمؤلف أن يكتب بالتأكيد ضد المواضعات التى ربما يحاول تدميرها ، على الرغم من أن فعاليته تحدث ضمن السياق الذى توجد فيه تلك المواضعات بالضبط بمثل ما يعتمد عدم الإيفاء بالوعود على طريقة تصوّرنا لمفهوم الوعد. وسيكون اختيار الكلمات والجمل وصيغ العرض المختلفة على أساس تأثيراتها ؛ وإن فكرة التأثير تفترض سلفاً صيغ قراءة غير عشوائية ولاتخضع للمصادفة. وحتى إذا كان المؤلف لايفكر فى القراء ، فإنه هو نفسه قارئ لعمله الخاص، ولن يكون مقتنعاً بعمله ما لم يترك فيه تأثيرات مثمرة حين يقرأه.

(٢)*Ibid.*

وسيجد المرء غرابةً شديدة فى فكرة شاعر يقول " حينما أتأمل زهرة الشمس يتملّكنى شعور خاص، شعور سأدعوه (ب) وهو شعور أعتقد بأنه يمكن أن يرتبط بشعور آخر سأدعوه (ج) "، ومن ثم يمكننا أن نقول : " إذا كانت ب تكون ج " بوصفها قصيدة عن زهرة الشمس. ولكن هذه لن تكون قصيدة؛ لأنه حتى الشاعر نفسه لايمكنه أن يقرأ المعانى فى سلسلة العلامات تلك. ويمكنه أن يعدها تشير إلى المشاعر التى هو بصددها، ولكن هذه مسألة أخرى مختلفة جداً. إن نصَّه لايتحرى المشاعر ولايثيرها ولا حتى يستخدمها، ولن يكون قادر على قراءته بذات الطريقة التى قام فيها النص بقراءة نفسه. ولكى يجرب أياًّ من حالات الرضا فى حيازة قصيدة مكتوبة، يتعين عليه خلق نظام من الكلمات يستطيع أن يقرأه طبقاً لمواضعات الشعر: فهو لايمكنه أن يعيّن المعنى ببساطة، ولكن يجب عليه أن يجعل من عملية إنتاج المعنى، بالنسبة له وللآخرين، عملية ممكنة.

كتب فاليرى مرة: " إن كل عمل هو نتاج أشياء عديدة فضلاً عن كونه نتاج مؤلفه "؛ وقد اقترح استبدال التاريخ الأدبى بالشعرية التى ستدرس " شرائط وجود الأدب وتطوّره ". فالأدب، من بين كل الفنون، هو: " الفن الذى تؤدى فيه المواضعة الدور الأكبر "، وحتى أولئك المؤلفون الذين ربما اعتقدوا بأن أعمالهم ناشئة فقط عن إلهام شخصى وعن عبقرية، فإنهم كما يقول فاليرى:

> قد طوّروا، من دون شك، نظاماً كلياً من العادات والمفاهيم التي كانت ثمرة تجربتهم، وشيئاً أساسياً لعملية الإنتاج. ومع ذلك، فإنهم نادراً ما شكوا في التعريفات كلها، وفي المواضعات كلها، وفي المنطق، وفي نظام الكتابات التي يفترضها التأليف سلفاً، ومع ذلك فإنهم غالباً ما اعتقدوا بعدم دينهم لشيء قدر دينهم للحظة نفسها، وإن عملهم يشغّل جميع إجراءات الذهن وعملياته التي لايمكن تفاديها(٢).

(٢) *Paul Valéry, Oeuvres, ed. Jean Hytier, 2 vols. (Paris: Bibliothèque de la Pléiade,1957-1960), 2 : 926 and 1 : 1439 - 41*

إن مواضعات الشعر، ومنطق الرموز، وعمليات إنتاج التأثيرات الشعرية ليست مجرد خصائص للقراء، بل هى أساس الأشكال الأدبية. ومع ذلك ولأسباب مختلفة، فإنه من اليسير دراستها بوصفها عمليات ينجزها القراء أكثر مما هى سياق مؤسساتى يحمله المؤلفون على محمل التسليم. إن التصريحات التى يقدمها المؤلفون عن تجاربهم فى التأليف تمثل إشكالية مشهورة، وهناك طرائق قليلة لتحديد ما يسلّمون به. وفى حين أن المعانى التى يمنحها القراء للأعمال الأدبية والتأثيرات التى يجربونها هى أشياء مكشوفة للملاحظة إلى حد بعيد، فإن الفرضيات التى تدور حول المواضعات والعمليات التى تُحدِث هذه التأثيرات يمكن، نتيجة لذلك،أن تُختبر ليس فقط عن طريق قابليتها على تفسير التأثيرات التى نحن بصددها، بل عن طريق قابليتها - حين تُطبق على قصائد أخرى - على تفسير التأثيرات المُجربة فى تلك الحالات. وعلاوة على ذلك، حينما يستقصى المرء عملية القراءة يكون بمقدوره أن يكوِّن بدائل فى لغة النص ليرى كيف يؤدى ذلك إلى تغييرالتأثيرات الأدبية، فى حين يكون ذلك النوع من التجريب غير ممكن إذا ما استقصى المرء المواضعات التى يفترضها المؤلفون الذين لايكونون موجودين لكى يُصدرون ردود أفعالهم بازاء التأثيرات الناتجة عن البدائل المقترحة فى نصوصهم. والطريقة المثلى لإنتاج تمثيلات شكلية عن المعرفة الضمنية لكل من المتكلمين والمستمعين هى، كما يوحى نموذج القاعد التحويلية، تقديم جمل لمجموعة من الأفراد، وبعد ذلك القيام بصوغ قوانين تفسر أحكام المستمعين التى تدور حول المعنى، والسبك الحسن، والانزياح، والبنية المكوِّنة، والغموض.

ولذلك، فإن الحديث، بالشكل الذى سأفعله، عن القدرة الأدبية بوصفها مجموعة من المواضعات لقراءة النصوص الأدبية، إنما هو حديث يُلمع، من دون شك، إلى أن المؤلفين معتوهون فطرياً يقومون بمجرد إنتاج سلاسل من الجمل، فى حين أن القراء - الذين لهم طرائق بارعة فى معالجة هذه الجمل - هم الذين ينتجون العمل الإبداعى الحقيقى برمته. والمناقشات البنيوية قد تبدو مُعزِّزة لمثل هذه النظرة عبر إخفاقها فى عزل، وتقريظ، " الفن الواعى " للمؤلف، ولكن السبب فى ذلك هو، ببساطة، أن الخط

الفاصل بين الوعى واللاوعى فى هذه الحالة، كما فى أغلب الفعاليات الإنسانية المعقدة الأخرى، متغير إلى حد بعيد، ومن المتعذر تعيينه، وغير مفيد إلى درجة كبيرة. " فمتى أنت تعرف كيفية لعب الشطرنج ؟ هل تعرف ذلك طيلة الوقت ؟ أم فقط حينما تقوم بنقلة ؟ وهل تعرف طريقة اللعب كلها خلال كل نقلة "[٤]. وعندما تقود سيارتك؛ فهل تكون واعياً أم غير واعٍ بأنك تسلك الجانب الصحيح من الطريق، وتغير ناقل الحركة (معشّق التروس)، وتستعمل المكبح، وتخفض المصباح الأمامى ؟ فالسؤال عما يعيه المؤلف أو لايعيه هو سؤال عقيم كعقم السؤال عن قواعد اللغة الإنجليزية التى يستخدمها المتكلمون بصورة واعية وعن تلك القواعد التى يتبعونها بصورة لاواعية. فربما تكون البراعة التى يتمتع بها المرء لاواعية إلى درجة كبيرة، أو تصل إلى مستوى عالٍ من الإحكام النظرى الواعى ذاتياً، ولكنها تبقى هى البراعة ذاتها فى كلتا الحالتين. والمرء لايطعن بالمؤلف، بأية طريقة كانت، عندما يتحدث عن براعته المتمثلة فى قدرته على بناء نتاجاته، وهى نتاجات تتكشف، إلى حد بعيد، عن ثراءٍ بالغ عندما تخضع لعمليات القراءة.

إن المهمة التى تضطلع بها الشعرية البنيوية، كما يحددها بارت، ستنصب على استجلاء النظام التحتى الذى يجعل التأثيرات الأدبية ممكنة. فالشعرية البنيوية لن تكون " علماً للمضامين " يقترح، فى صيغة هرمنوطيقية، تأويلات للأعمال، بل هو كما يقول بارت:

> **علم لشرائط المضمون، أي للأشكال. فما يهم هذا العلم هو تنوعات المعنى التي تتولد، وتكون، إن صح القول، قابلة على التولد من الأعمال الأدبية؛ فهو لن يؤول الرموز وإنما يصف مكافآتها. وباختصار، لن يكون موضوعه معاني العمل الممتلئة، بل المعنى الفارغ الذي يدعمها. (نقد وحقيقة، 57) .**

(٤) *Ludwig Wittgenstein, Philosophical Investigations, trans. G.E.M.Anscmbe)New York: Macmillan, 1953 p. 59*

وبهذا المعنى تُحدث البنيوية قلباً مهماً للمنظور، مانحةً الأسبقية لمهمة صياغة نظرية شاملة للخطاب الأدبى، ومُخصصةً منزلةً ثانوية لتأويل النصوص الفردية. ومهما تكن فوائد التأويل بالنسبة لأولئك الذين ينغمسون فيه، فإن التأويل يُصبح، ضمن سياق الشعرية، فعالية ضافية ـ طريقة لاستخدام الأعمال الأدبية ـ تعارض دراسة الأدب ذاته بوصفه مؤسسة. وبلا ريب، فإن القول بهذا يعنى شجب التأويل كما سيبيّن التناظر اللسانى ذلك بوضوح تام. والناس فى أغلبهم أكثر اهتماماً باستخدام اللغة من أجل التواصل من اهتمامهم بدراسة النظام اللسانى المعقد الذى يشكل أساس التواصل، وهم ليسوا بحاجة لأن يشعروا بأن اهتماماتهم يهددها أولئك الذين يجعلون من دراسة القدرة اللسانية حقلاً دراسياً متّسقاً ومستقلاً. وسوف تزعم الشعرية البنيوية، على نحو قريب الشبه بذلك، أن دراسة الأدب تتضمّن، بصورة غير مباشرة، فعلاً نقدياً يموضع عملاً ما فى موقف معين، وقراءته بوصفه إيماءة إلى نوع معين، ومن ثم منحه معنى. والمهمة هى بالأحرى بناء نظرية عن الخطاب الأدبى تفسّر إمكانيات التأويل، " فالمعانى الفارغة " هى التى تؤسس تنوّع المعانى الممتلئة، بيد أنها لاتتيح للعمل أن يُمنح أى معنى.

ليس ثمة ضرورة للادعاء بهذا إذا لم يكن النقد التأويلى قد حاول إقناعنا بأن دراسة الأدب تعنى شرح الأعمال الفردية. ولكن من المهم، فى هذا السياق الثقافى، تأمّل ما تمَّ إهماله أو حجبه فى ممارسة نقد تأويلى يعالج أى عمل بوصفه نتاجاً مستقلاً، وكلاً عضوياً تسهم أجزاؤه كلها فى تعبير موضوعاتى معقد. إن الفكرة التى تقول إن مهمة النقد هى كشف الوحدة الموضوعاتية إنما هى فكرة تنتمى إلى مفهوم من مفاهيم ما بعد الرومانسية، ذلك المفهوم الذى كانت جذوره فى نظرية الشكل العضوى غامضة فى أقل تقدير. إن الوحدة العضوية لنبتة ما لايمكن ترجمتها بسهولة إلى وحدة موضوعاتية، ونحن نرغب فى أن نسلّم بأن علم النبات يتيح لنا مقارنة نبتة بأخرى عن طريق فرز التشابهات عن الاختلافات، أو يتيح لنا إنعام النظر فى التنظيم الشكلى من دون ادعاء غرض غائى أو وحدة موضوعاتية. فالخطاب الذى يدور حول الأدب لايلزم نفسه، دائماً وعلى نحو ملحٍّ، بالتأويل. فهو يُستخدم ليكون من الممكن ـ فى

أيامٍ قبل أن تصبح القصيدة بارزة ؛ حيث يتمّ تذكر فعل الفرد والعاطفة بهدوء - دراسة تفاعل القصيدة مع معايير البلاغة والنوع الأدبى وعلاقة سماتها الشكلية بالسمات الشكلية للموروث، ومن دون الشعور بالإكراه على تقديم تأويل يوضّح أهميتها الموضوعاتية. فالمرء لم يكن بحاجة إلى أن يتحرك من القصيدة إلى العالم، بل عليه أن يستكشفها ضمن مؤسسة الأدب، رابطاً إياها بالموروث، ومحدداً استمراريتها ولااستمراريتها الشكلية. وأن يكون هذا ممكناً، فربما يخبرنا بشىء مهمٍّ عن الأدب، أو يفضى بنا، على الأقل، إلى تأمل إمكانية فكّ مكانة التأويل فى الخطاب النقدى.

إن مثل هذا التفكيك مهمٌّ، لأنه إذا كان المحلل يرمى إلى فهم كيفية عمل الأدب، فإنه يجب أن يبدأ، كما يقول نورثروب فراى، " بصياغة القوانين الواسعة للتجربة الأدبية ، وباختصار، يجب أن يبدأ بالكتابة كما لو أنه اعتقد بوجود بنية كلية معقولة للمعرفة المتحصلة حول الشعر، التى هى ليست الشعر نفسه أو تجربته، وإنما هى الشعرية " (تشريح النقد ص 14). وقليلون أولئك الذين جادلوا من أجل الشعرية بفاعلية أكبر مما فعل فراى، ولكن العلاقة فى منظوره، وكما بيّن هذا الاقتباس، بين الشعر - أى تجربة الشعر - والشعرية هى علاقة تبقى غامضة إلى حد ما، وإن ذلك الغموض يؤثر فى صياغاته المتأخرة. وتفضى مناقشته للصيغ والرموز، والأساطير، والأنواع الأدبية إلى إنتاج تصنيفات تظفر بشىء من ثراء الأدب، بيد أن مقولاته التصنيفية غير محددة بشكل دقيق. فما علاقتها بالخطاب الأدبى وبفعالية القراءة ؟ وهل المقولات الأسطورية الأربع عن الربيع والصيف والخريف والشتاء وسائل لتصنيف الأعمال الأدبية أم هى مقولات تبنى عليها تجربة الأدب ؟ وحالما يتساءل المرء عن سبب تمتّع هذه المقولات بالأولوية على مقولات التصنيف الممكنة الأخرى، فإنه يصبح واضحاً أنه ينبغى أن يكون ثمة شىء ما متضمَّن فى الإطار النظرى لفراى، شىء يفتقر إلى التوضيح.

يوفِّر النموذج للسانى إعادة توجّيه طفيف يُبرِّز ما يُحتاج إليه. فتصبح دراسة النظام اللسانى متسقة، نظرياً، حينما نكفُّ عن التفكير فى أن هدفنا هو تعيين

خصائص الموضوعات فى مجموعة كتابات معينة، والتركيز بدلاً من ذلك على مهمة صياغة القدرة المُستبطَنة التى تمكّن الموضوعات من امتلاك الخصائص، فتكون لها هذه الخصائص بالنسبة لأولئك الذين أحكموا سيطرتهم على النظام. وينبغى على المرء، بغية اكتشاف البنى وتمييزها، أن يحلل النظام الذى يحدد أوصافاً بنيوية للموضوعات قيد الدراسة، وبناءً على ذلك ينبغى أن يتأسس التصنيف الأدبى على نظرية فى القراءة. والمقولات ذات الصلة الوثيقة بذلك هى تلك المقولات التى يُحتاج إليها لتسويغ المعانى المقبولة التى يمكن للأعمال أن تقدمها لقراء الأدب.

إن مفهوم القدرة الأدبية أو مفهوم النظام الأدبى هما، بطبيعة الحال، لعنة بالنسبة لبعض النقاد الذين يرون فيهما هجوماً على خصائص الأدب المتمثلة فى العفوية، والإبداعية، والعاطفية. وعلاوة على ذلك، ربما يجادل هؤلاء النقاد فى أن مفهوم القدرة الأدبية ذاته، الذى ينطوى على افتراض أننا نستطيع التمييز بين القارئ الكفء والقارئ غير الكفء، هو مفهوم يمكن الاعتراض عليه لنفس الأسباب بالضبط التى دعت المرء إلى اقتراحه، أى: افتراض معيارٍ للقراءة " الصحيحة ". ونحن بمقدورنا الحديث عن القدرة وعدمها فى مجال الفعاليات الإنسانية الأخرى، مثل لعب الشطرنج أو تسلق الجبال، حيث توجد معايير واضحة للنجاح والإخفاق، ولكن ثراء الأدب وقوته يعتمدان، بالضبط، على حقيقة أنه ليس فعالية من هذا النوع، وإن تقييمه متنوع وشخصى ولايخضع لتشريع معيارى من منتحلى صفة الخبراء.

وعلى أية حال، يبدو مثل هذا الجدل ألاّ طائل من ورائه. فلا أحد ينكر أن الأعمال الأدبية يمكن أن تكون، شأنها شأن أغلب موضوعات الاهتمام الإنسانى، ممتعة لأسباب ليست لها سوى أو هى علاقة بالفهم والبراعة؛ فتلك النصوص يمكن أن يُساء فهمها على نحو صارخ تماماً، وتظل تلقى التقييم لأسباب شخصية متنوعة. ولكن رفض فكرة سوء الفهم بوصفها حيلة شرعية يعنى أن ندع التجربة المشتركة غير موضحة، تلك التجربة المتمثلة فى تبيان المكان الذى مرّ به المرء عن طريق الخطأ، وفى إدراك الخطأ، وفى فهم لماذا كان خطأً. وعلى الرغم من أن الإذعان يكون، أحياناً،

انقياداً على كره لسلطة عليا، فإنه مامن أحد يؤكد أنه كان كذلك دائماً؛ فالمرء يشعر،على الأغلب، بأنه تبيّن، في الحقيقة،الطريق لفهمٍ أكمل للأدب وإدراكاً لإجراءات القراءة. وإذا كان التمييز بين الفهم وسوء الفهم غير ذي أهمية، وإذا لم يعتقد فريق المناقشة بالتمييز، فسوف يكون هناك النزر القليل مما يمكن مناقشته حول الأعمال الأدبية، ونزر أقل، أيضاً، مما يمكن كتابته عنها.

وعلاوة على ذلك، فإن مزاعم المدارس والجامعات في توفير التدريب الأدبي هي مزاعم لايمكن رفضها بيسر. فالاعتقاد بأن مؤسسة التعليم الأدبي برمتها هي أيضاً حيلة من حيل الثقة الكبيرة سيمتد إلى سذاجة محتومة، لتوضح، فقط وبأسف بالغ، إن معرفة اللغة وتجربة معينة بالعالم لاتكفي في أن تجعل من شخص ما قارئاً متبصراً وكفوءاً. وإنجاز ذلك يتطلب اطلاعاً على ميدان الأدب، ويتطلب في حالات عديدة شكلاً معيناً من التوجيه. إن الوقت والجهد اللذين كرستهما أجيال من الطلاب والمعلمين لدراسة التعليم الأدبي قد خلقا فرضية مفادها أن ثمة شيئاً ما ينبغي أن يُعلم، ولايتردد المعلمون في أن يصدروا أحكاماً على تطور طلابهم في اكتساب قدرة أدبية معينة. وسوف يزعم أغلب هؤلاء المعلمين، لسبب وجيه بلاشك، إن اختباراتهم غير مصممة لمجرد تحديد ما إذا كان طلابهم قد قرأوا أعمالاً أدبية مختلفة، بل إنها مصممة لاختبار اكتسابهم لقابلية ما.

يؤكد نورثروب فراي بقوله : " إن كل من درس الأدب بصورة جدية يعرف أن العمليات الذهنية المُتضمنة في تلك الدراسة لها من الاتساق والتقدم بمثل ما لدراسة العلم. فما يحصل للذهن من دُربة هو نفسه في المجالين ، وكذلك الإحساس بوحدة الموضوع الذي يتشكل بالتدرج هو نفسه في كلا المجالين " (تشريح النقد ، ص 10-11). وإذا ما بدا هذا القول مبالغاً فيه؛ فذلك يعود، ولاشك، إلى حقيقة أن ما هو واضح وجلي في تعليم العلم يبقى، في العادة، ضمنياً في تعليم الأدب. ولكن من الواضح إن دراسة قصيدة أو رواية تُيسّر دراسة قصيدة أخرى أو رواية أخرى: فالمرء لايحصل على نقاط المقارنة فقط، بل يكتسب وعياً بكيفية القراءة.

ويطور المرء مجموعة من القضايا تكشف التجربة عن كونها ملائمة ومثمرة، ويطور معايير لتحديد ما إذا كانت مثمرة فى حالة معينة، ويكتسب المرء وعياً بإمكانيات الأدب، وكيف يتسنى لهذه الإمكانيات أن تكون متميزة. وقد نتحدث، إذا ما رغبنا فى ذلك، عن استنتاج عمل من عمل آخر، مادمنا لانحجب، بذلك، حقيقة أن عملية الاستنتاج إنما هى، بالضبط، ما تحتاج إلى توضيح. ولتفسير الاستنتاج، وتوضيح القضايا الشكلية والتمييزات التى من المهم أن يتعلمها الطلاب، ينبغى صياغة نظرية عن القدرة الأدبية. وإذا ما أردنا أن نكوّن معنى عن التعليم الأدبى والنقد نفسه يتوجب علينا، كما يجادل فراى، أن نفترض إمكانية " وجود نظرية متقة وشاملة ومنظمة منطقياً وعلمياً يتعلم الطالب بعضها فى أثناء دراسته بصورة لاواعية، بيد أن المبادىء الرئيسية لهذه ليست معروفة لنا بعد ". (المصدر نفسه، ص 11).

من اليسير أن ندرك، من هذا المنظور، سبب توفير اللسانيات نظيراً منهجياً جذاباً، وهو القواعد، وكما يقول تشومسكي: " يمكن عدّ القواعد نظرية فى اللغة "، ويمكن عدّ نظرية الأدب التى يتحدث عنها فراى " القواعد " أو القدرة الأدبية التى تمثلها القراء ولكنهم لايدركونها بصورة واعية. إن جعل الضمنى واضحاً هى مهمة كل من اللسانيات والشعرية، وتضع القواعد التحويلية توكيداً متكرراً على متطلبين أساسيين لنظريات من هذا النوع، وهما: إنها تصوغ قوانينها بوصفها عمليات شكلية (مادام الشىء الذى تبحثه هو نوع من الفهم لايمكنها أن تعده فهما مُثمراً فى تطبيق القوانين، بل ينبغى أن تجعله واضحاً قدر الإمكان)، وإنها قابلة للاختبار (إذ ينبغى أن تعيد إنتاج، إذا صح القول، حقائق مُصدقة تدور حول القدرة الإشارية).

هل يمكن اتخاذ هذه الخطوة فى النقد الأدبى ؟ إن العائق الخطير سيبدو عائق تحديد ما سيعدُّ دليلاً على القدرة الأدبية. وليس من العسير فى اللسانيات تعيين وقائع ينبغى على قواعد ملائمة أن تفسرٍّها: فعلى الرغم من أن المرء ربما يحتاج إلى الحديث عن " درجات القواعدية "، فإنه يمكنه أن يقدم قائمة بجمل حسنة السبك بشكل لايقبل الجدل، وأن يقدم جملاً انزياحية على نحو لايقبل الشك. وعلاوة على ذلك، فإن لدينا

شعوراً حدسياً قوياً بما فيه الكفاية بأن علاقات الجملة الشارحة ***paraphrase*** قادرة على التعبير عن، تقريباً، عما تعنيه جملة ما بالنسبة لمتكلمى اللغة. وعلى أية حال، فإن الوضع يكون، فى دراسة الأدب، أكثر تعقيداً إلى حد بعيد. فمفاهيم الأعمال الأدبية "حسنة السبك " أو " القابلة على الفهم " إنما هى مفاهيم إشكالية على نحو ذائع، وربما يكون من الصعب إحراز اتفاق حول ما ينبغى أن يعدّ " فهماً " خاصاً لنص ما. والنقاد الذين يختلفون فى تأويلاتهم بشكل واسع يبدو أنهم يقوّضون أية فكرة عن قدرة أدبية عامة.

ولكن، من أجل أن نتغلب على هذا العائق الظاهرى ينبغى أن نتساءل، فقط، عما نتوخى من نظرية الأدب أن تفسّره. إذ لايمكننا أن نتوخى منها أن تفسِّر المعنى " الصحيح " لعمل مادمنا لانعتقد، بشكل جلى، بأن لكل عمل قراءة واحدة صحيحة. ولايمكننا أن نتوخى منها أن ترسم حداً واضحاً بين العمل الذى يمتاز بحسن السبك والعمل الانزياحى إذا ما اعتقدنا بأن لاوجود لمثل هذا الحد. وفى الحقيقة، فإن الوقائع اللافتة للنظر التى تتطلب تفسيراً هى كيف يمكن لعمل أن تكون له معانٍ متنوعة، ولكن ليس أى معنى بعينه على الإطلاق، أو كيف تقدم بعض الأعمال انطباعاً بالغرابة واللااتساق والغموض. فالنموذج لايدلّ ضمناً على ضرورة الإجماع على اعتبار خاص. إنه يوحى فقط بأننا ينبغى أن نعيّن مجموعة وقائع من أى نوع كانت تبدو أنها تتطلّب تفسيراً، وبعد ذلك تحاول بناء نموذج القدرة الأدبية الذى سوف يفسّرها.

يمكن أن تكون الوقائع من أنواع عديدة حسب ما يأتى: إذ إن لجملة نثرية معينة معانى مختلفة إذا ما اتخذت شكل قصيدة، وإن القراء قادرون على إدراك حبكة رواية ما، وإن بعض التأويلات الرمزية لقصيدة ما أكثر معقولية من غيرها، وإن شخصيتين فى رواية تعارض الأخرى، وإن قصيدة الأرض اليباب أو رواية عوليس بدتا مرة غريبتين، وتبدوان الآن مفهومتين. وكما يقول بارت، لاتضطلع الشعرية كثيراً بالعمل الأدبى نفسه بمثل ما تضطلع بمفهوميته (نقد وحقيقة ص 62)، ولذلك فإن الحالات الإشكالية - مثل أن يجد بعضهم العمل معقولاً، ويجده آخرون لامتّسقاً، أو أن يُقرأ

العمل على نحو مختلف خلال حقبتين مختلفتين - توفّر البيّنة الأكثر حسماً بشأن نظام المواضعات الإجرائية. ويمكن لأى عمل أن يكون مفهوماً إذا اخترع المرء مواضعات مناسبة، مثل: يمكن أن تؤوَّل القصيدة الأكثر غموضاً إذا ما كانت هناك مواضعة أتاحت لنا أن نستبدل كل مفردة معجمية بكلمة تبدأ بالحرف الأبجدى نفسه، وتختار طبقاً لدواعى الاتساق العادية. وهناك وفرة من المواضعات الغريبة الأخرى التى قد تكون فاعلة إذا ما كانت مؤسسة الأدب مختلفة، ومن هنا تزوّدنا الصعوبةُ فى تأويل بعض الأعمال بدليل على الطبيعة التقييدية للمواضعات ذات الأثر الفعّال حقيقة فى ثقافة ما. وفضلاً عن ذلك، إذا ما أصبح عمل صعب مفهوماً فيما بعد؛ فالسبب فى ذلك هو إن طرائق جديدة فى القراءة قد طُوِّرت كيما تفى بالمطلب الأساسى الذى يفترضه النظام وهو: مطلب المعنى. وسوف تلقى مقارنة القراءة القديمة بالقراءة الجديدة الضوء على التغيّر فى مؤسسة الأدب.

ليس ثمة إجراء آلىّ، كما هو الأمر فى اللسانيات، للحصول على معلومات حول القدرة، ولكن ليس ثمة ندرة فى الوقائع التى ينبغى أن تفسَّر(٥). والنظر فى سلوك القراء لايوفّر سوى فائدة ضئيلة مادام المرء لاينشغل بالأداء نفسه، بل بالمعرفة الضمنية أو القدرة التى تشكل أساس هذا السلوك. وربما يكون الأداء انعكاساً مباشراً للقدرة، فالسلوك يمكن أن يتأثر بحشد من العوامل غير المهمة: فربما لاأعير انتباهاً فى لحظة معينة، وربما تضللنى التداعيات الشخصية المحضة، وربما أنسى شيئاً مهماً من جزء أولى فى النص، وربما أجعل ما سأميّزه كخطأ إذا لفت انتباهى. وسوف يتضح أن اهتمام المرء هو اهتمام بالمعرفة الضمنية التى تدرك الخطأ أكثر من اهتمامه بالخطأ نفسه، وحتى إذا كان على المرء أن يجرى نظرة عامة، فما يزال عليه أن يحكم فى ما إذا كانت ردود أفعال معينة هى، فى الحقيقة، انعكاس مباشر للقدرة. فالمسألة ليست مسألة ما يفعله القراء الحقيقيون، بل هى مسألة ما يتعين على قارئ

(٥) *See Noam Chomsky, Aspects of the Theory of Syntax (Cambridge: M.I.T. Press,1965),p.19.*

مثالى أن يعرفه ضمنياً كيما يقرأ الأعمال ويؤوِّلها بطرائق نعدّها مقبولة طبقاً لمؤسسة الأدب.

إن القارئ المثالى هو، بطبيعة الحال، مجرد بناء نظرى، وربما يُفَكَّر فيه بشكل أفضل بوصفه تمثيلاً لمفهوم المقبولية *acceptability* المركزى. ويكتب بارت إن الشعرية "سوف تصف المنطق الذى طبقاً له تتولد المعانى بطرائق يمكن أن تكون مقبولة من منطق رموز الإنسان تماماً مثلما تكون جمل اللغة الفرنسية مقبولة من البديهيات اللسانية للإنسان الفرنسى " (نقد وحقيقة ص٣٦). وعلى الرغم من أنه ليس ثمة إجراء آلى لتحديد ما هو مقبول، فإن ذلك ليس هو المهم؛ لأن مقترحات المرء سوف يختبرها، على نحو وافٍ، قبول قراء ذلك المرء أو رفضهم لها. فإذا لم يقبل القراء الوقائع التى يشرع المرء بتفسير ما يثبت أدنى علاقة لها بمعرفة الأدب وتجربته، فإن نظريته ستكون ذات أهمية أقل، وبالتالى يتعين على المحلل أن يقنع قراءه بأن المعانى والتأثيرات التى يحاول أن يفسِّرها هى، فى الحقيقة، معانٍ وتأثيرات ملائمة لهم. إن معنى قصيدة ضمن مؤسسة الأدب هو، كما يمكن أن نقول، ليس ردَّ فعل مباشر وعفوى من القراء الفرديين، بل إن المعانى التى يرغبون فى قبولها هى تلك المعانى التى يمكن تعقُّلها وتسويغها حينما تُفسر. " فلتسأل نفسك: كيف يوجِّه المرء شخصاً ما لاستيعاب قصيدة أو موضوعة ؟ والجواب عن هذا ينبئنا عن الكيفية التى ينبغى أن تفسَّر فيها المعانى هنا "(٦). والطرائق التى يُرشد بها القارئ للاستيعاب هى، على نحو دقيق، طرائق منطق الأدب: فالتأثيرات يجب أن توصَل بالقصيدة بطريقة يرى فيها القارئ الترابط على أنه ترابط مضبوط بموجب معرفته الخاصة بالأدب.

ولذلك، ليس بمقدور المرء أن يؤكد بقوة بالغة أن كل ناقد، مهما كان معتقده، يتصدّى لمشكلات القدرة الأدبية حالما يبدأ بالحديث، أو الكتابة، عن الأعمال الأدبية، وبذلك يتبنى مفاهيم المقبولية والطرائق الشائعة فى القراءة. والناقد لن يكتب مالم يفكِّر بشىء جديد يقوله حول نص ما، ومع ذلك يفترض أن قراءته ليست ظاهرة عشوائية

(٦) *Wittgenstein, Philosophical Investigations,p.144.*

وذات خصوصية. ومالم يعتقد بأنه يسرد للآخرين خبراته الذاتية فقط، فإنه يدّعي أن تأويله يرتبط بالنص بطرائق يفترض معها سلفاً أن قراءه سوف يقبلون حالاً تلك العلاقات المشار إليها: فهم إما يقبلون تأويله بوصفه ترجمة واضحة عما شعروا به حدسياً، أو إنهم سيدركون من معرفتهم الخاصة بالأدب نجاعة الإجراءات التي تقود الناقد من النص إلى التأويل. وفي الحقيقة، تعتمد إمكانية المجادلة النقدية على المفاهيم المشتركة للمقبولية واللامقبولية، وهذه الأرضية المشتركة ليست شيئاً آخر سوى إجراءات القراءة. وعلى الناقد أن يكوّن، على نحو ثابت، قرارات تدور حول ما يمكن أن يعدَّ في الحقيقة مسلماً به، وحول ما ينبغي الدفاع عنه بوضوح، وحول ما يمثل دفاعاً مقبولاً. ويتعين عليه أن يبيّن لقرائه أن التأثيرات التي يلاحظها تقع ضمن نطاق منطق ضمني يفترضون قبوله سلفاً،وهكذا فهو يعني في ممارسته الخاصة بالمشكلات التي تأمل الشعرية أن تجعلها واضحة.

ينتمي كتاب إمبسون سبعة أنماط من الغموض *Seven Types of Ambiguity* إلى الموروث اللابنيوي، فهو يكشف عن الوعي الهائل بمشكلات القدرة الأدبية، ويوضح توضيحاً كافياً كيف يتسنى للمرء أن يدنو من صياغة بنيوية إذا ما سهلَّ التفكير في تلك المشكلات. وحتى إذا كان إمبسون مقتنعاً بتقديم عمله كعمل مبدع في الكشف عن أنواع الغموض، فإن فعاليته تبقى محكومة بتصوّرات المعقولية. ولكنه يريد، بطبيعة الحال، أن يكوّن مزاعم واسعة بصدد تحليله، وأن يجد أن تحقيق ذلك يستلزم وضعاً يشبه إلى حد بعيد الوضع المقدَّم آنفاً. فهو يقول:

إنني أستخدم باستمرار منهجاً في التحليل يتخطّى الفجوة القائمة بين طريقتين في التفكير، وهو منهج يقدم مجموعة من المعاني البديلة بصورة مبدعة ، ومن ثم يمكن القول إن هذا المنهج مدرَك من خلال جهد فطري للذهن يتحقق في منطقة ماقبل الوعي لدى القارئ. وينبغي أن يبدو هذا موضع شك إلى حد بعيد، بيد أن الحقائق التي تدور حول فهم الشعر هي حقائق استثنائية على أية حال. وافتراض كهذا يقيَّم بصورة مثلى من خلال عمله التفصيلي. (ص 239)

للشعر تأثيرات معقدة يكاد تفسيرها أن يكون صعباً للغاية، والمحلل يجد أن استراتيجيته الأمثل تتمثل فى افتراض أن تلك التأثيرات، التى يبرزّها بغية تفسيرها، قد نُقلت إلى القارئ، وحالئذ تفترض هذه الاستراتيجية عمليات عامة قد تفسّر تلك التأثيرات وتأثيرات مشابهة فى قصائد أخرى. وبالنسبة إلى أولئك الذين يحتجّون ضد مثل هذه الافتراضات، يمكن أن يجيب المرء، مع إمبسون، بأن الاختبار هو اختبار ما إذا كان المرء ينجح فى تفسير التأثيرات التى يقبلها القارئ حينما تلفت نظره. ولاشك فى أن الفرضية خطرة؛ لأن المحلل " يجب أن يقنع القارئ بأن يعرف ما يتحدث عنه "وذلك بأن يجعله يرى ملاءمة التأثيرات التى هو بصددها - و " يتعين عليه أن يلاطف القارئ فى رؤية أن السبب الذى يعينه يحدث فى الحقيقة التأثير المجرَّب، وإلاّ فلن يؤثر أحدهما فى الآخر" (ص 249) . وإذا ما اجتُذب القارئ إلى قبول كل من التأثيرات التى هو بصددها والتفسير فإنه سوف يساعد على إضفاء شرعية على ما هو نظرية للقراءة من حيث الجوهر. يقول إمبسون: " لقد دعوتُ إلى توضيح الكيفية التى يعمل بها ذهن كفء إلى حد بعيد عندما يقرأ الأشعار، وإلى توضيح كيف تسنّى لهذه الأذهان الكفوءة إلى حد بعيد أن تعمل، وهى لاتفهم مطلقاً آلية عملها الخاصة " (ص 248). إن مثل هذه المزاعم التى تدور حول القدرة الأدبية لتحققها نظرات عامة من ردود أفعال القراء بإزاء القصائد، بل تتحقق من خلال تصديق القراء بالتأثيرات التى يحاول المحلل أن يفسرّها، وبفاعلية فرضياته التفسيرية فى حالات أخرى.

إن وعى إمبسون الذاتى وصراحته، بقدر ما هى ألمعيته، هى التى جعلت عمله نفيساً بالنسبة لدارسى الشعرية: فلقد أولى عناية طفيفة بالمعتقد النقدى القائل إن المعانى حاضرة دائماً فى لغة القصيدة على نحو ضمنى وموضوعى، وبذلك يمكنه أن ينكبَّ على العمليات التى تنتج المعانى. وفى مناقشته لترجمة القطعة الآتية من الشعر الصينى:

Swiftly the years, beyond recall.

Solemn the stillness of this spring morning.

وتصرمتْ السنوات سراعاً لتندَّ عن الذاكرة،

وقداسة سكون هذا الصباح الربيعي.

يلاحظ إمبسون ما يأتي:

إن هذين البيتين هما ما ندعوهما، معيارياً، شعراً بفضل تأليفهما فقط، فهما عبارتان تبدوان كما لو كانتا مرتبطتين، والقارئ مرغم، لغرض خاص به، على تأمّل علاقاتهما. والسبب في اختيار هذه الوقائع من أجل قصيدة متروك للقارئ اجتراحه: فهو سوف يجترح أنواعاً من الأسباب وينظّمها في ذهنه. وهذه حسب ما أعتقد هي الحقيقة الأساسية المتعلقة بالاستخدام الشعري للغة. (ص 25)

إن هذه الحقيقة ، فى الواقع ، هى حقيقة جوهرية ، وعلى المرء أن يعجِّل بالإشارة إلى ما تدل عليه ضمناً : إن قراءة الشعر عملية محكومة بقانون لإنتاج المعانى ، والقصيدة تعرض بنية ينبغى أن تُملأ ؛ ولذلك يحاول المرء اجتراح شئ ما، ترشده فى ذلك سلسلة من القواعد الشكلية المستمدة من خبرته فى قراءة الشعر التى تجعل الاجتراح ممكناً ، وتفرض حدوداً عليه . وفى هذه الحالة ، فإن السمة الأكثر وضوحاً للقدرة الأدبية هى العناية بإجمالية العملية التأويلية : فالقصائد يُفترض اتساقها ؛ ولذلك لابدَّ للمرء من أن يكتشف مستوى دلالياً يمكن للبيتين أن يرتبطا فيه . ونقطة التماس الواضحة هى التعارض بين " *swiftly* " و " *stillness* "؛ ولذا ثمة شرط أوليّ لـ "الاجتراح " وهو: إن أى تأويل لابدَّ من أن يفلح فى تكوين الأساس الموضوعاتى لهذا التقابل . وفضلاً عن ذلك، فإن كلمة " *years* " فى الجملة الأولى والتعبير " *this morning* " فى الجملة الثانية كلاهما يتموضعان فى البعد الزمنى، ويقدمان تقابلاً آخر ويشيران إلى تماس . وربما يأمل القارئ فى أن يجد تأويلاً يربط بين هذين الزوجين من المتضادات . وفى الحقيقة ، إذا كان هذا هو ما يحدث ، فإنه يعود ، بلاشك ، إلى أن تجربة قراءة الشعر تفضى إلى إدراك ضمنى لأهمية التقابلات الثنائية بوصفها وسائل موضوعاتية: ففى تأويل قصيدة يبحث المرء عن عبارات يمكن أن توضع على

المحور الدلالى أو الموضوعاتى ، وأن تقابل إحداها الأخرى .

توحى البنية الناتجة أو " المعنى الفارغ " بأن القارئ يحاول أن يصل التقابل بين " swiftlt " و " stillness " بطريقتين فى التفكير تدوران حول الزمن، والخروج بنوع من الاستنتاج الموضوعاتى من التوتر بين الجملتين. وبهذه الطريقة، يبدو من الممكن، على نحو بارز، إنتاج قراءة " مقبولة " حسب المنطق الشعرى. فمن جهة أولى، يمكن أن نفكِّر، بحسب نظرة شاملة، فى امتداد الحياة الإنسانية بوصفها وحدة زمنية، وأن نفكر فى السنوات كسنوات متصرِّمة سراعاً، ومن جهة ثانية، يمكن أن نفكر، بحسب لحظة الوعى بوصفها وحدة، فى صعوبة تجربة الزمن إلاّ إذا نظرنا إليه بشكل متقطِّع، وأن نفكر فى سكون عقرب الساعة حينما ننظر إليه. وتتضمّن عبارة " Swiftly the years" إشارة مواتية يمكن للمرء أن يتأمل من خلالها مرور الزمن، أما سكون مرور الزمن فيعوِّضه ما يدعوه إمبسون " الرسوخ الوافى للمعرفة الذاتية " المتضمنة فى هذه النظرة إلى الحياة (ص٤٢). وعبارة " هذا الصباح " تدل ضمناً على صباحات أخرى - أى تقطّع التجربة المنعكسة فى القدرة على الفصل والتسمية - وها هنا حركية تجعل "stillness السكون " ذا قيمة أكبر. إذن يمكن لعملية البنية الثنائية هذه أن تقود المرء إلى إيجاد توتر ضمن كل بيت من البيتين، وما بين البيتين أيضاً. ومادامت التضادات الموضوعاتية يجب أن تكون مرتبطة بالقيم المتقابلة، فإننا مرغمون على التفكير فى ميزات ومساوئ هاتين الطريقتين فى تصوّر الزمن. وثمة نتائج متنوعة ممكنة طبعاً. وما هو مطلوب ليس قراء كفوئين يوافقون على تأويل ما، بل هو فقط توقعات معينة تدور حول الشعر وطرائق فى القراءة توجِّه العملية التأويلية، وتفرض تحديدات صارمة على القراءات المقبولة أو المعقولة.

يدل مثال إمبسون على أنه حالما يفكر المرء جدياً فى منزلة الجدل النقدى وعلاقة التأويل بالنص، فإنه يقارب مشكلات تجابه الشعرية، وهناك لابد للمرء من أن يسوِّغ قراءته عبر موضعتها ضمن مواضعات المعقولية المحددة بوساطة معرفة الأدب المعممة. فما يتطلّب التفسير هو، من وجهة نظر الشعرية، ليس النص نفسه بقدر ما هى إمكانية

قراءة النص وتأويله، إمكانية التأثيرات الأدبية والتواصل الأدبى. وإن تفسير مفاهيم المقبولية والمعقولية اللتين يستند إليهما النقد هو، كما يشدد جى. سى. غاردن J. C. Gar-din، المهمة الأساسية للدراسة المنهجية للأدب.

إن هذه الدراسة هى، على أية حال، النوع الوحيد من الموضوعية التى قد يتبنّاها " علم ما "، حتى لو كان علماً للأدب: فالانتظامات التى كشفت عنها الظواهر الطبيعية تطابق، فى حقل الأدب، تقاربات الإدراك الحسى لأعضاء ثقافة معينة. (" إجراءات التحليل الدلالى فى علوم الإنسان "، ص ٢٣).

ولكن، لابد للمرء من أن يؤكد أنه حتى لو أظهر المحلل عناية صريحة ومحدودة بمفاهيم المقبولية، وشرع بتوضيح قراءته الخاصة للأدب بطريقة منهجية، فإن النتائج ستكون نتائج لحظة لافتة للنظر بالنسبة للشعرية. فإذا ما شرع بملاحظة تأويلاته للأعمال الأدبية، وبردود أفعاله بإزائها، ونجح فى صياغة مجموعة من القوانين الواضحة التى تفسِّر حقيقة أنه هو الذى أنتج هذه التأويلات، حينئذ سيكون للمرء أساس لوصف القدرة الأدبية. ويمكن أن تتكون أحكام لتتضمن قراءات أخرى بدت مقبولة، ولتقصى أية قراءات بدت شخصية وذاتية تماماً، ولكن ثمة سبباً لتوقع أن القراء الآخرين سيكونون قادرين على إدراك جوانب جوهرية من معرفتهم الضمنية الخاصة فى وصفه. فإن تكُن قارئ أدب مجرِّب يعنى، رغم كل شيء، أن تحرز معنى لما يمكن أن يُنجز بحق الأعمال الأدبية، وهذا يعنى أن تتمثل نظاماً من علاقات متبادلة بين الأشخاص إلى حد كبير. وثمة سبب واهٍ لإثارة القلق بشأن شرعية الوقائع التى يشرع المرء بتفسيرها، فالمجازفة الوحيدة التى يخوضها المرء هى المجازفة بتبديد وقته. والشئ المهم هو البدء بعزل مجموعة من الوقائع، ومن ثم بناء نموذج يفسره، وعلى الرغم من أن البنيويين قد فشلوا غالباً فى تحقيق ذلك فى ممارستهم الخاصة، فإن ذلك متضمَّن فى النموذج اللسانى على الأقل: " يمكن للسانيات أن تمنح الأدب النموذج التوليدى الذى هو مبدأ العلم بأسره، نظراً لكونها مسألة تتعلق بصيانة بعض القواعد لتفسير نتائج معينة " (بارت، نقد وحقيقة ص ٥٨).

مادامت الشعرية نظرية قراءة فى الأساس، فإن نقاداً ينتمون إلى مذاهب شتى من الذين حاولوا أن يكونوا صريحين بشأن ما يعملونه، قد أسدوا خدمة لها، وفى الحقيقة كان لديهم، فى حالات عديدة، ما يقدمونه أكثر من البنيويين أنفسهم. وما تسديه البنيوية هو قلب للمنظور النقدى، وإطار نظرى يمكن أن ينظِّم ويُستثمَر ضمنه عمل نقاد آخرين. ومنح الأسبقية لمهمة صياغة نظرية عن القدرة الأدبية، وإنزال التأويل النقدى منزلة ثانوية يؤدى بالمرء إلى إعادة صياغة مواضعات للأدب وعمليات للقراءة ظنّها الآخرون حقائق تتعلق بالنصوص الأدبية المتنوعة. وبدلاً من أن نقول مثلاً إن النصوص الأدبية هى نصوص متخيلة، قد ننوِّه بهذا بوصفه مواضعة للتأويل الأدبى، وأن نقول إنه لكى نقرأ نصاً ما بوصفه نصاً أدبياً، فهذا يعنى أن نقرأه بوصفه نصاً متخيلاً. وقد يبدو مثل هذا القلب، للوهلة الأولى، مبتذلاً، ولكن التصريح ثانية بالقضايا التى تدور حول الخطاب الشعرى والروائى باعتبارها إجراءات فى القراءة هو إعادة توجيه حاسم لعدد من الأسباب حيث تكمن قوى انبعاثية لشعرية بنيوية.

أولاً، إن تأكيد اعتماد الأدب على صيغ خاصة فى القراءة هو نقطة انطلاق أكثر رسوخاً وصحة من نقطة الانطلاق المألوفة فى النقد. فالمرء لايحتاج لأن يكافح، كما ينبغى لمنظرين آخرين، من أجل إيجاد خاصية موضوعية معينة للغة تميِّز الشكل الأدبى من الشكل اللاأدبى، بل يمكن البدء ببساطة من حقيقة أننا نستطيع أن نقرأ النصوص باعتبارها نصوصاً أدبية، لنبحث من ثم فى العمليات التى تتضمنها. وبطبيعة الحال، ستكون العمليات مختلفة بالنسبة للأنواع الأدبية المختلفة، وهاهنا يمكننا القول، عن طريق النموذج نفسه، إن الأنواع الأدبية ليست تنوعات خاصة للغة، بل هى مجموعة من التوقعات تتيح لجمل لغة ما أن تصبح علامات من أنواع مختلفة فى نظام أدبى من المرتبة الثانية. ويمكن أن يكون للجملة نفسها معنى مختلفاً اعتماداً على النوع الأدبى التى تظهر فيه. والمرء لايفاجأ، بوصفه منظراً يعمل على الخصائص المميِّزة للغة الأدبية كما ينبغى أن تكون، بحقيقة أن الحدود بين الأدب واللاأدب أو بين نوع معين وآخر تتغير من عصر إلى آخر. وعلى العكس، فالتغير فى صيغ القراءة يقدم أفضل دليل على المواضعات الفاعلة فى الحقب المختلفة.

ثانياً، يحرز المرء، فى محاولته توضيح ما يعمله حينما يقرأ أو يؤوِّل قصيدة ما، وعياً ذاتياً جديراً بالاعتبار، ووعياً بطبيعة الأدب بوصفه مؤسسة. ومادام المرء يفترض أن ما يقوم به أمر طبيعى، فإنه من الصعب إحراز أى فهم له؛ وبذلك من الصعب تحديد الاختلافات بينه وبين أسلافه أو لاحقيه. فالقراءة ليست فعالية بسيطة. إنها مترعة بالبراعة، ولكى نرفض دراسة صيغ القراءة لدى شخص ما، فهذا يعنى أننا نهمل المصدر الرئيسى للمعلومات التى تدور حول الفعالية الأدبية. ومن خلال النظر إلى الأدب كونه مفعماً بمجموعة معينة من المواضعات، يمكن للمرء أن يصل بسهولة بالغة إلى معنى تميّزه وفرادته واختلافه، كما سنقول، عن الصيغ الأخرى للخطاب المتعلق بالعالم. وتكمن هذه الاختلافات فى عمل العلامة الأدبية، أى: فى الطرائق التى يُنتَج بها المعنى.

ثالثاً، تتألف الرغبة فى التفكير فى الأدب بوصفه مؤسسة من إجراءات تأويلية متنوعة تجعل المرء أكثر انفتاحاً على أكثر النصوص تحدياً وابتكاراً، وهى بالضبط تلك النصوص التى تصعب معالجتها طبقاً لصيغ الفهم المعروفة. وإن وعياً بالافتراضات التى تنبثق من المرء، وقابلية على جعل ما يحاول المرء أن يجعله واضحاً، تجعلان من السهولة أن نرى أين وكيف يقاوم النص محاولات المرء تكوين معنى له، وكيف يؤدى، برفضه الإذعان إلى توقعات المرء، إلى ذلك التساؤل عن الذات، وعن صيغ الفهم الاجتماعية العادية التى كانت دائماً ثمرة للأدب العظيم. ويقول الراوى عند نهاية رواية البحث عن الزمن المفقود إن قرائى سوف يصبحون " قراء يقرأون أنفسهم ": وسوف يقرأون فى كتابى أنفسهم وحدودهم الخاصة. فكم هو أفضل تيسير القراءة للمرء من محاولة تجلية فهمه بما يمكن فهمه وما لايمكن فهمه، وبما يحوى مغزى والغفل منه، وبالمنظَّم والمفتقر للتنظيم. والأدب يتحدى - عبر تقديم متتاليات وتأليفات تندُّ عن إدراكنا المألوف، وعبر تعريض اللغة لاضطراب يشظّى علامات عالمنا الاعتيادية - الحدود التى نعيّنها للذات كوسيلة أو نظام ليتيح لنا، بألم أم بفرح، ارتضاء توسيع الذات. بيد أن ذلك يتطلب، إذا ما اقتضى إنجازه على نحو تام، درجة من الوعى بالنماذج التأويلية التى تكوّن ثقافة المرء. والبنيوية كانت، بسبب اهتمامها بمغامرات العلامة، مشرعة إلى

أبعد حد للعمل الثورى، لتجد فى مقاومتها لعمليات القراءة إثباتاً للحقيقة القائلة: إن التأثيرات الأدبية تعتمد على تلك الواضعات، وإن التقييم الأدبى يسير عبر تنحية مواضعات القراءة القديمة وتطوير مواضعات جديدة.

وأخيراً، يمكن أن يفضى قلب البنيوية للمنظور إلى نموذج فى التأويل قائم على الشعرية نفسها، حيث يُقرأ العمل ضد مواضعات الخطاب، وحيث يكون تأويل المرء وصفاً للطرائق التى فيها يطاوع العمل، أو يقوِّض، إجراءاتنا فى إضفاء المعنى على الأشياء. وعلى الرغم من أن هذا لايحل طبعاً محل التأويلات الموضوعاتية، فإنه يتفادى الحبس السابق لأوانه ـ أى الاندفاع غير الملائم من الكلمة إلى العالم ـ ويبقى ضمن نظام الأدب مادام ذلك ممكناً. والإصرار على أن الأدب هو شئ آخر غير كونه بياناً يعنى بالعالم، يقيم أخيراً تناظراً بين إنتاج العلامات أو قراءتها فى الأدب أو فى مجالات أخرى من الخبرة وبين دراسة الطرائق التى يقوم فيها الأدب باستكشاف تحديدات الخبرة ومسرحتها. إن معنى العمل، حسب هذا النوع من التأويل، هو ما يوضح للقارئ ـ بوساطة الحيل البارعة الموجودة فيه، والتى تستغرق القارئ ـ ما يتعلق بمشكلات وضعه بوصفه إنساناً دلالياً، وصانعاً للعلامات وقارئاً لها .وهكذا، فإن مفهوم القدرة الأدبية يقوم مقام دعامة لتأويل انعكاسى....

لعنوان مقالتى كلمات كبيرة، بيد أن هذه المقالة تتوخّى الفراغات البيض القائمة بين تلك الكلمات. توحى لى تلك الفراغات بالانفتاح على الأدب وتلقّيه السريين. يمكن لأنواع مختلفة من الناس، ينتمون لعصور وثقافات مختلفة ، أن ينجزوا ويعيدوا ، بطريقة أو بأخرى ، إنجاز عمل أدبى مفرد مستكملين إياه بإضافات، متنوعة بصورة لامتناهية ، من الذاتى على الموضوعى . وبغية استكشاف هذه الفراغات ، يبدو أننا بحاجة، أولاً ، إلى أن نحددها، أى أن نعرّف الكلمات الأربع الكبيرة. وحينئذ سوف تُعنى الفراغات بنفسها كثيراً أو قليلاً .

أولاً ، النص . إن النص هو، ببساطة، ما على الصفحة من كلمات ، وقد كان الشكلانيون والنقاد " الجدد " يتحدثون عنه خلال العقود الأخيرة. ومعنى هذا المصطلح، كما يتضح بجلاء ، فى منتهى الوضوح بحيث إنه من النادر أن يتجشم كتيب فى الأدب عناء التطرق إليه. فهو، بالضبط، ما كتبه الكاتب ، أو ما نسجه ، إذا أرجعنا الكلمة إلى جذرها الأيتمولوجى *texere*(ينسج)، كما هو الحال فى النسيج، أو ما أنشأه، كما هو الحال فى كلمات مثل المهندس المعمارى *architect*. وبهذا المعنى فإن رمز الكاتب هو حيوان الغُرَير* *badger*ـ والتسمية الألمانية القديمة *dahs* ـ وهو حيوان يَبنى؛ وبذلك سيكون رمز الناقد هو حيوان الدَشهند** *dachshund* ـ ذلك الحيوان الذى يُربى خصيصاً لاستكشاف حيوان الغُرَير ـ شأنه شأن الكثرة الكاثرة من زملائى طويلى الأنوف ونحيفى البطون الذين يسعون إلى استكشاف الكتاب .

أما مفهوم الوحدة الأدبية فيقتضى معالجةً أوسع. فهو يظهر، ابتداءً، فى محاورة

* حيوان ثديي قصير القائم يحتفر حفرة أوجرةً في الأرض يسكن فيها. المترجمان

** كلب ألماني صغير، طويل الجسم وقصير القوائم. المترجمان

فايدروس *Phaedrus* بصدد فن الخطابة، عندما يجادل سقراط فى أن الكلام يجب أن يتألف " مثل الكائن الحى... ليس من دون رأس، أو من دون قدم ". ويؤكد أرسطو، فى فقرة شهيرة من كتابه فن الشعر *Poetics*، أن الفنون كلها " يجب أن تحاكى ... الكل، أى الوحدة البنيوية للأجزاء، فإذا ما استُلّ أو أزيحُ أحد هذه الأجزاء فسوف يتفكك هذا الكل ويقع فيه الاضطراب ". وفى فقرة أخرى مشهورة يدعو إلى أن الأعمال السردية، بما فيها الأعمال الأدبية الأخرى، " تُشبه الكائن الحى من حيث وحدته تماماً "(١).

لقد طرأت على هذه الفكرة، بطبيعة الحال، تعديلات كثيرة، وأكثر هذه التعديلات فاعلية تلك التى أتت من النقاد الرومانسيين الألمان، ومن الشاعر كوليردج، وقد أفضت هذه التعديلات إلى تشديدات وتوسيعات مفرطة فى الاستعارة من عالم الحيوان كالتعبير الرائع لهنرى جيمس فى مقالته " فن الرواية "، إذ يقول: " إن الرواية شىء حى، شىء متكامل ومتصل شأنها شأن أى كائن حى آخر، وسنجد، بما يتناسب مع كونها كذلك، أن فى كل جزءٍ من الأجزاء جزءاً من الأجزاء الأخرى "(٢). إن زمننا الحالى أكثر تحليلية وحرفية. فنحن ننشغل بعبارات كالعبارة التى ضمّنها نورثروب فراى فى كتيبه القيّم لطلبة الدراسات العليا، فهى توحى أن المهمة الأولى للنقد الأكاديمى هى " أن يرى إلى التصميم الكلى بوصفه وحدةً... ونموذجاً متزامناً يوجه شُعاعه من المركز " أو " الموضوعة المركزية "، وهى " الوحدة التى ينبغى أن يكون لكل شئ آخر علاقة صميمة بها "(٣).

وأجد أننى أصل إلى هذه الوحدة من خلال تصنيف التفصيلات الجزئية لعمل ما

(١)*Plato, Phaedrus, 264C: Aristotle, Poetics, Section 8 and 1459 a 20.*

(٢) *Henry James, "The Art of Fiction", in The Great Critics: An Anthology of Literary Criticism, ed, James H. Smith and Edd Winfield Parks, 3 rd edition (New York: W. W. Norton & Co., 1951), p.661*

(٣) *Northrop Fry, "Literary Criticism", in The Aims and Methods of Scholrship in Modern Languages and Literature, ed. James Thorpe (New York .Modern Language Association,1963). p65.*

(هو إحدى شخصيات مسرحية هاملت. المترجمان

تحت موضوعات معينة، لأصنف بعد ذلك تلك الموضوعات من دون انقطاع إلى أن أبلُغ عبارات أساسية قليلة تُمثل الموضوعة المركزية. فربما أقول، مثلاً، " إن هاملت مسرحية يدور موضوعها حول الانفصام بين نقاء الفعل الرمزى ومادية الفعل الواقعى ". وموضوعة كهذه ليست بالضرورة موضوعة فريدة؛ بمعنى أن شخصاً آخر قد يصل إلى موضوعة مختلفة عن موضوعتى، أو ربما أجد أن هذه الموضوعة ستساعدنى على إدراك وحدة مسرحية أخرى فضلاً عن مسرحية هاملت. إن كل ما تدل عليه ضمناً فكرة موضوعة مركزية هى أنها تساعد المرء على إدراك وحدة العمل.

إن موضوعةً كموضوعة هاملت هى موضوعة مجردة إلى حد بعيد، ومع ذلك يمكن للمرء أن يُحرك، صعداً أو نزلاً، تراتبية العمومية التى تشيّدها. فبمقدور المرء أن يتحرك من كلمة مجردة فى الموضوعة، مثل كلمة " مادية "، إلى الكلمات الجزئية التى تتضمنها تلك الموضعة، مثل حسية جيرترود(أو نكات حفّارى القبور. ويمكن للمرء أن يصل أحد تفصيلات الكلام - كازدواج الكلمات فى عبارات من قبيل " سعة رأيى ومداه " ، "وتقوقع الحالة المعتدلة وظهورها "، أو " أنت ... مجرد أبكم أو مجرد مستمع لهذا الفعل " - بمصطلح عام جداً فى الموضوعة مثل " الانفصام " الذى يربط زوجاً من الكلمات - أو " صورة التوأم " على حد تعبير بوتنهام - بانفصامات الشخصيات مثل لرتيس وأوفيليا، هوراشيو وفورتنبراس، أو بالشخصيتين المميزتين إلى حد ما وهما روزنغرانتز وغلدنسترن، اللذان لانجد تسويغاً لازدواجيتهما سوى تسويغ موضوعاتى.

وكما وصفتُ منهج التجريد المتعاقب هذا - منهج الاستقراء والاستدلال الذى يدور حول عدد قليل من القطبيات العامة - فإننى أدرك أننى أجعله أكثر انتظاماً وثباتاً مما هو عليه فعلاً. ومن الواضح أن هذه العملية هى عملية حدسية وتخيلية بقدر ما هى عقلانية. فكل قارئ يصنّف تفصيلات المسرحية إلى موضوعات يعتقد بأنها مهمة، وإذا ما اختار ترشيح موضوعة مركزية مكثفة إلى أبعد حد فسوف تكون، بالتأكيد، شيئاً مهماً بالنسبة له. وعلى الرغم من ذلك، يؤكد معظم النقاد المحترفين أن هناك قراءات صحيحة وقراءات خطأ، وقراءات جيدة وقراءات رديئة، ويصرون، بعنف غالباً، على أن

للموضوعات والكيانات الأدبية التى يكتشفونها شرعية " موضوعية ". ومن المؤكد أن قراءات الأعمال الأدبية لصالح وحدتها يمكن أن تقارَن، بطريقة كمية تقريباً، بالكيفية التى يتم فيها اجتذاب تفصيلات المسرحية، بصورة فعالة، إلى نقطة التقاء تدور حول موضوعة مركزية معينة. وعلى أية حال، من المهم أن نقارن القراءات كذلك إلى الحد الذى نشعر فيه بأننا نسهم فيها. إذن ثمة تساؤل عميق عما إذا كانت الوحدات الأدبية هى وحدات " ذاتية " أم وحدات " موضوعية "، أو بشكل أكثر دقة تساؤل عن كيفية الارتباط المتبادل بين أجزاء القراءة الذاتية والموضوعية من أجل الوحدة. وأنا أعتقد بأن تحليلنا للمصطلحات الأربعة ـ الوحدة، والهوية، والنص ، والذات ـ سوف يساعدنا على الإجابة.

إننى أدرك أن مصطلحنا الثانى، الوحدة، أصبح مألوفاً لنقاد الأدب تماماً، أو حتى مبتذلاً. وعلى الرغم من ذلك أمضيتُ معه وقتاً لابأس به؛ لأن له أهمية واستعمالاً غير معروفين فى علم النفس إلى حد كبير، والأمر ليس كذلك فيما يتعلق بأول مصطلحينا النفسيين، أعنى: الذات. فمصطلح الوحدة، كما تقول كراريس علم النفس، هو مصطلح ينتمى إلى الحس المشترك أكثر من كونه مصطلحاً نفسياً ـ وذلك انقسام ثنائى لافت للنظر! فهو مصطلح حُدِّد بسهولة كبيرة عن طريق الإقصاء، بقدر ما تكون المرء فى شخصه متناقضاً مع الشخصيات والموضوعات الأخرى التى تقع خارج ذات {المرء} . وهكذا " فإن الفرد فى شخصه الحقيقى الإجمالى ينطوى على كل من جسده ونفسه ". وقد تحدث فرويد مثلاً عن الأنا العليا *Gesamt-Ich* بمقابل الأنا *das Ich* الواقعتين ضمن الأنا النفسية(٤).

إن المصطلح النفسى الأكثر تعقيداً هو مصطلح الهوية. وقد اقترح إريك إريكسون *Erik Erikson* ـ الذى جهد أكثر من أى شخص آخر لكى يجعل هذا المصطلح متداولاً فى التحليل النفسى وفى خارجه ـ اقترح أربعة معانٍ يشتمل عليها هذا المصطلح، وإن أى

(٤) *Burness E. Moore and Bernard D. Fine, eds.,A Glossary of Psychoanalytic Terms and Cocepts (New York: American Psychoanalitic Association, 1967) p.65*

واحد منها أو جميعها يمكن أن يعد - أو يجب أن يعد - ممكناً في نطاق أي استخدام: كوعى الفرد باستمرارية وجوده الزمكاني، وتعرّفه وعيَ الآخرين بوجوده، وزيادة على ذلك وعيه باستمرارية أسلوب فرديته ووجودها، وتوافق أسلوبه الشخصي مع المعنى الذى يكوّنه عن أساليب الآخرين المهمين بالنسبة إليه فى مجتمعه الراهن. وجلى أن هذا المفهوم غني وغامض. وفى الحقيقة، كرّس ناثان ليتس *Nathan Leites*، فى الوقت الحاضر، كتاباً يبرهن فيه على أن كلمة الهوية قد استعملت وأسئ استعمالها فى الصميم، بحيث لم تعد قادرة على أن توفّر أى معنى واضح، وسوف تؤدى الكلمة الأقدم " الشخصية ***character***" ذلك الدور بصورة أفضل تماماً(٥).

وأود إحياء معنى الكلمة عبر الاستعانة بالمنظِّر الأكثر دقة من بين منظِّرى مفهوم الهوية المحدثين، وهو: هاينز لختنشتين(٦) *Heinz Lichtenstein*. فهو يبيّن أننا حين نصف " شخصية " شخص آخر أو " هوية شخصيته *personality*"، فإننا نقوم بتجريد ثابت من " سلسلة لامتناهية من التحوّلات الجسدية والسلوكية التى تحدث خلال حياة الفرد بأسرها ". وهذا يعنى أننا يمكن أن نكون دقيقين بخصوص الفردية من خلال اعتبار الفرد كائناً حياً بمعزل عن المتغيرات التى تطرأ على موضوعة هوية معينة، تماماً مثلما قد ينهى موسيقار متغيرات لامحدودة على لحن واحد. فنحن نكتشف تلك الموضوعة الأساسية عبر تجريدها من متغيراتها.

(٥) *Erik Erikson, Identity: Youth and Crisis (New York:Norton, 1968), p.50.Nathan Leites, The New Ego: Pitfalls in Current Thinking about Patients in Psychoanalysis (New York:Science House, 1971) chapters 8 and 9.*

(٦) *Heinz Lichtenstein,"Identity and Sexuality: A Study of Their Interrelationship in Man", Journal of the American Psychoanalytic Association 9 (1961) : 179 : 260 idem, "The Dilemma of Human Identity: Notes on Self-Transformation, Self-Objectivation and Metamorphosis", Journal of the American Psychoanalytic Association11 (1963) : 173-223 idem,"The Role of Narcissism in the Emergence and Maintenance of a Primary Identity",International Journal of Psycho-Analysis 45 (1964) : 49 - 56 .idem, "Toward a Metapsychological Definition of the Concept of Self", International Journal of Psycho-Analysis 46 (1965) : 117 -28.*

يعتقد لختنشتين، من وجهة نظر تطورية، بأن موضوعة كهذه موجودة فعلاً " في الفرد. وبغضِّ النظر عما يرثه الطفل حديث الولادة من قابليات، فإن شخص أمّه يثير طريقة خاصة في عملية تكوّنه، أي أن تكوين الطفل يوافق تكوين الأم. وعلى ذلك، لا تسم الأم طفلها بهوية مميزة، أو حتى بمعنى هويته الخاصة، وإنما تسمه بـ " هوية أولية "، هوية هي ذاتها غير قابلة للإلغاء، ولكن لها قابلية على تغيّر لامحدود. وتصبح هذه الهوية الأولية ثابتاً يوفّر لجميع تحوّلات الفرد القادمة في أثناء تطوره، شكلاً داخلياً لامتغيّراً، أو جوهراً مستمراً.

وقد تبدو الهوية، طبقاً لهذا المعنى التطوري، أكثر وضوحاً في سلسلة الصور الفوتوغرافية التي تنشرها المجلات المصوّرة في حالات موت الناس المشهورين. فهنا صورة للرئيس القادم وهو يمشي في أيام طفولته، وهنا صورته وهو في المدرسة وفي حوليات الكلية، وهنا بداية ظهوره في نشرات الأخبار، وصورته وهو في الستين من عمره يبتسم للجماهير، وفي النهاية " هاهو المشهد الأخير من حياته " وهو " محض نسيان، أدرد، منطفئ العينين، باهت، غفل من أي شئ ". ومع ذلك، إذا نظرنا عن كثب في السيماء المهمومة للرجل العجوز وهو في أخريات حياته مروراً بحياته وهي في ذروتها، وانتهاء بالسمات الدقيقة لمشيته في فترة الطفولة، يمكننا أن نجد في ذلك كله البنية نفسها والتعبيرات نفسها والإطار نفسه. وبهذه الطريقة أيضاً،تشبه الهوية موضوعة موسيقية تحققها متغيرات اللحن: إن العلاقة البنيوية بين النغمات، وليس النغمات نفسها، هي التي تبقى ثابتة خلال زمن التحوّلات.

أستطيع أن أفترض وجود موضوعة الهوية الثابتة هذه في الشخص البالغ (سواء أكانت تتوافق مع الهوية الأولية الحقيقية التي وُسمت في الطفولة أم لا تتوافق معها)، وأستطيع بوساطتها أن أقبض على ماهية لامتغيرة، أو " هوية شخصية "، أو «شخصية " تخترق عدداً ضخماً من اختيارات الأنا التي تشكل الإنسان الماثل أمامي، والمتغير والمختلف أبداً، والمتواصل أبداً مع ما حدث من قبل. ويمكنني أن أجرد، من خيارات أعاينها في حياة فرد ما، وقائع تكون مرئية بقدر ما تكون الكلمات

التى على الصفحة مرئية، ونماذج وموضوعات ثانوية إلى أن أصل إلى موضوعة مركزية، إلى «موضوعة الهوية " التى يحيا فيها ذلك الفرد. وبعبارة أخرى، كما يمكننى أن أصل، من خلال موضوعة مركزية موحدة، إلى وحدة تنتظم سلسلة من الخيارات تسمى هاملت، كذلك يمكننى أن أصل إلى هوية تخص ذاتاً معينة من خلال موضوعة هوية مركزية. ومرة أخرى، ربما ليس من الغريب القول: إن موضوعة الهوية نفسها قد تقدِّم وصفاً لعدد من الناس مختلفين فيما بينهم، مثلما قد تصف موضوعة أدبية واحدة بضعة نصوص مختلفة.

وباختصار، وضمن مصطلحاتنا الأربعة، فإن الهوية تشبه الوحدة تماماً، بحيث إننا نستطيع ، حالما يتم تحديد الوحدة، والهوية، والنص، والذات، أن نملأ الفراغات البيض القائمة بينها بالشكل الآتى:

الوحدة/الهوية = النص/الذات.

والآن، يُقرأ عنوان مقالتى بالشكل الآتى: " إن الوحدة بالنسبة إلى الهوية هى كالنص بالنسبة إلى الذات "، أو يمكن أن نقول من خلال تحويل جبرى مألوف: " إن الوحدة بالنسبة إلى النص هى كالهوية بالنسبة إلى الذات ". أو يمكنك القول: " إن الهوية هى الوحدة التى أجدها فى ذات إذا ما نظرتُ إليها كما لو كانت نصاً ".

والآن، يبدو هذا الوصف معقولاً بما فيه الكفاية، وهو كما أعتقد شئ قريب جداً من تطبيق الفكرة الأرسطية عن الماهية على كل النصوص الأدبية وعلى الناس كذلك. يقول أرسطو فى تعريفه الأول للمصطلح: " ما النفس ؟... إنها جوهر بالمعنى الذى يطابق الصيغة الواضحة لماهية شئ ما. وذلك يعنى أنها الماهية الجوهرية للجسم "(٧). وبعبارات أكثر حداثة، يمكن أن نفكر فى النص و الذات بوصفهما معطيين، والوحدة و الهوية بوصفهما تركيبين تمَّ استنتاجهما من هذين المعطيين. أو يمكننا أن نعدَّ

(٧) *Aristotle, De Anima, Section 2 , 1 412 b 11.trans. J. A. Smith in Introduction to Aristotle, ed. Richard Mckeon (New York: Random House, 1947), p. 172*

الوحدة و الهوية تعبيراً عن التماثل أو الاستمرارية فقط، بينما يبيّن النص و الذات الاختلاف والتغيّر، وبشكل أدق، يبيّن النص و الذات التماثل والاختلاف، والاستمرارية والتغيّر.

وبهذا المعنى تكون الوحدة و الهوية ثابتتين نسبياً، والنص و الذات متغيرين نسبياً ، فحينما أقرأ رواية مثلاً، أقرر بسرعة فائقة طبيعة موضوعتها بعد قراءة خمسين صفحة منها أو نحو ذلك، على الرغم من أن نهاية أحداثها، حتى الآن، مجهولة تماماً بالنسبة لى. ويحدث الشئ نفسه فى تطوّر الإنسان: فالمرء يمكن أن يتبيّن الهوية، والأسلوب الشخصى خلال السنة الثانية أو الثالثة من حياة الإنسان، ومع ذلك فمن المستحيل ـ من خلال الاقتصار على تلك السنوات ـ تحديد حتى أبسط أشياء حياته البلوغية التى سيصير إليها، سواء أكان سيتزوج، ويكون له أطفال، وماذا ستكون حرفته، وصحته، ومكان إقامته، أو أية معلومات محددة وواضحة جداً. ولأننا نصل إلى هوية ما عبر تأمل الأحداث بمعزل عن موقعها الزمنى، يكون مفهوم الهوية مفهوماً تزامنياً خالصاً: فالهوية لاتساعدنا على النظر تعاقبياً إلى الحياة فى الزمن لتكوين التنبؤات أو الاسترجاعات. وفى الواقع، تحدد الهوية ما يأتى به الفرد من تجاربه القديمة إلى تجاربه الجديدة، وجدّة التجارب ـ تلك التى تأتى من العالم الخارجى، وتلك التى تأتى من عالمه البايولوجى والعاطفى ـ هى التى يخلق الفرد من خلالها المتغيرات التى تمر بها حياته فى الزمن التاريخى.

ولذلك فإن المعادلة الدقيقة الوجيزة التى قدّمتُها إليك، هذه الدقة الرياضية التى تجعل النقد الأدبى فى دقة علم النفس، لابدَّ لها من أن تفسح المجال، بيسرٍ، أمام الطبيعة الإنسانية الأساسية لكلا الفرعين المعرفيين. فالوحدة و الهوية، من جهة أولى، تنتسبان إلى نظام واقعى مختلف تماماً عن النص و الذات من جهة أخرى. فالنص والذات قريبان من التجربة جداً، فى حين تمثل الوحدة و الهوية مبادئ تجريدية تماماً، مبادئ مستنتجة من تجربة النص أو الذات. ونحن نفترض أحياناً، كما افترض أرسطو، أن الماهيات، كالوحدة والهوية، تلازم الكائنات المادية التى تصفها، كملازمة

الشفرة الوراثية DNA لها، ونحن الذين ـ سواء أكان ذلك صحيحاً صحة قاطعة أم لا ـ يتعين علينا أن نكتشف أو أن نفكَّ شفرة المظاهر السطحية كيما نصل إلى المبدأ المكوِّن للنص أو للشخص. وحينما أفعل ذلك، أنهمك فى فعل يصبح جزءاً من الذات التاريخية التى تنمو من موضوعة هويتى الخاصة وتعبر عنها. وبتعبير آخر، إننى حين أصل إلى الوحدة فى نص أدبى، أو أصل إلى موضوعة الهوية للهوية الشخصية التى أدرسها، فإننى أحقق هذا الأمر بطريقة مميِّزة لى، أى مميِّزة لموضوعة هويتى. وأنت أيضاً تستطيع أن تفعل ذلك. وسوف نتفق، بطريقة أو بأخرى، على موضوعات الروايات، أو على فهمنا للكائنات الإنسانية، ومن ثم ـ وياللفظاعة ! ـ لن نحتاج إلى الجمعية الأميركية الحديثة للغة PMLA، أو إلى أى منتدى آخر يستنبط فيه الناس تأويلاتهم المختلفة للنصوص والذوات والأحداث الأخرى التى نجرِّبها فى العالم.

وبناء على ذلك، فإن المعادلة الدقيقة التى قدَّمتُها لك ليست دقيقة على الإطلاق. فنسبة الوحدة إلى النص تساوى نسبة الهوية إلى الذات، ولكن مصطلحات الجانب الأيمن من المعادلة لايمكن أن تُحذَف من الجانب الأيسر. والوحدة التى نجدها تخصِّبها الهوية التى تجد تلك الوحدة. وهذا يعنى، ببساطة، أن قراءتى لعمل أدبى معين ستختلف عن قراءتك أو قراءته أو قراءتها. وكوننا قراء سيقدِّم كل واحد منا أنواعاً مختلفة من المعلومات الخارجية. وسينشد كل واحد منا موضوعات خاصة تهمّه. وسيكون لكل منا طرائق مختلفة فى وضع النص فى تجربة تستوفى الاتساق والدلالة.

وعلاوة على ذلك، فإنك حين تجمع وتقارن هذه المتغيرات بين التأويلات، فإنها تصبح أكبر مما قد يتوقعه المرء. فعلى سبيل المثال كنتُ أحلل، فى مركز بوفالو Buffalo's Centerللدراسة النفسية للفنون، تعليقات القراء التى تدور حول قصة فوكنر " وردة إلى إميلى ". وهذه القصة تتضمن العبارة الآتية التى تصف الكولونيل سارتوريس: " إنه هو الذى.كان أول من رعى fatheredمرسوماً يقضى بأن على المرأة الزنجية ألاّ تخرج إلى الشارع من دون إزار ". وقد قام ثلاثة قراء بتحديد كلمة " رعى " بغية التعليق عليها. فقالت ساندرا ـ وهى إحدى هؤلاء القراء ـ: " إنها سمة عظيمة ودقيقة من سمات

الدعابة الساخرة ... باستخدام هذا التعبير البطولي لوصف الحجم التافه والواضح من التعصب الأعمى ". وقال سول: " إن كلمة رعى هى الكلمة التى نبحث عنها، وأنا أخمِّن أنها تشبه ... كلمة كفل *Sponsore*. فهذه الكلمة تعنى عملياً نفس ما تعنيه كلمة "كفل " كما أعتقد، رغم أننى أفترض أن بإمكانك أن تتحدث فيما يتعلق بها عن النزعة الأبوية *paternalism* وما إلى ذلك ". وقال سباستيان عندما قرأتُ عليه الفقرة: " إننى متأثر بالتعبير رعى مرسوماً، فلقد كان تعبيراً غريباً على الاستخدام، ويبدو هذا التعبير بطريقة معينة أنه يشبه رعاية المرأة، أو رعاية الشؤون الخارجية. وهكذا، إنه تعبير دلٌ ضمنياً، بالنسبة لى، على العلاقات الجنسية التى تحدث بين البيض والسود "(٨).

(٨) سجلتُ استجابات القراء لهذه القصة وحللتُها بالتفصيل في كتابي *Readers Reading 5New Haven: Yale University Press,1975)*. وفي مقالتي " رسالة إلى ليونارد *A Letter to Leonard,Hartford Studies in Literature 5 (1973) : 9-30* ، وصفتُ الطريقة التي يتسنى بها لهذه الاختلافات الواسعة وغير المتوقعة أن تجعل من التفسير الاعتيادي لمتغيرية الاستجابة الأدبية تفسيراً غير وافٍ. يقال عادة إن النص الأدبي ينطوي على معايير لعدد لامحدود من التجارب التي يحققها جزئياً كل واحد من قراء ذلك النص. فبإمكان المرء أن يفسر القراءات العديدة جداً والمختلفة جداً لنص ما بصورة أكثر اقتصادية (أو بطريقة أوكام) (طريقة أوكام هي طريقة، تُنسَب في تاريخ الفكر الفلسفي، إلى وليم أوكام *1285 - 1349* وتُعرَف بنصل أوكام، ومفاد هذا المفهوم هو أنه يتعين على أية محاولة تفسِّر العالم أو أي شئ آخر أن تقتصد في عدد مبادئها التفسيرية إلى أقل حد ممكن؛ لذلك ظهر ما يسمى بمفهوم الاقتصاد في الفكر. المترجمان) بأن نقول إن الاختلافات تنبع من القراء الكثيرين جداً والمختلفين جداً أكثر مما تنبع من النص الذي يبقى، رغم كل شئ، هو نفسه، ويبقى محدوداً بشكل واضح.

والتحليل الدقيق لما يقوله القراء فعلياً حول ما يقرأونه هو الذي يميِّز، من جهة أولى، العمل الذي تقوم به ما يسمى " مدرسة بوفالو للنقاد المعنيين بالتحليل النفسي "، أو، من جهة أخرى، يميِّز الاستعمال الأدبي لنظرية التواصل الذي قام به إلمر هانكس *Elmer Hankiss* في بودابست من " الأسلوبية العاطفية " لدى ستانلي فش، أو من البيانات الأكثر فلسفية عن الاستجابة لولفغانغ أيزر وهانز روبرت ياوس من جامعة كونستانز. قارن على سبيل المثال مقالة هانكس.

"Shakespeare's Hamlet: The Tragedy in the Light of Communication Theory", Acta Litteraria Academiae Scientiaium Hungarrvae12 (1970) : 297 -312

مع مقالة ستانلي فش

"Literature in the Reader: Affective Stylistics", New Literary History 2 no 1 (Autumn 1970) : 123 - 62

أو مع مقالة آيزر.

وبشكل واضح، مادام النص يقدم الكلمة " رعى " حسب، فلا يمكن للمرء أن يوضح، بمقتضى النص وحده، السبب الذى جعل القارئة الأولى تجد فى هذه الكلمة معنى بطولياً، والقارئ الثانى يجد فيها معنى محايداً ومجرداً، ويجد القارئ الثالث فيها إيحاءاتٍ نفسية. لاشك فى أن الاختلافات من حيث السنّ والجنس sex والقومية والطبقة، أو الاختلافات فى تجربة القراءة سوف تسهم جميعها فى اختلاف التأويلات. ومع ذلك، من التجارب المألوفة فى عالم التأويل الأدبى أو التأويل النفسى السريرى هى وجود أناس متشابهين فى السن والجنس والقومية والطبقة والمهارة التأويلية، إلاّ أنهم رغم ذلك يختلفون فى التأويل اختلافاً جذرياً. وقد يجد المرء الحالة المعاكسة لذلك: فهناك أناس مختلفون ظاهرياً يتفقون فى تأويلاتهم. ومن المؤكد أن مئات من الاختبارات النفسية التى تربط، بصورة غير حاسمة، مثل هذه المتغيرات بالتأويل تبعث فينا أملاً ضئيلاً فى أن تمدّنا بحل ما. ولقد وجدنا، فى مركز الدراسات النفسية للفنون، أننا يمكن أن نوضح مثل هذه الاختلافات فى التأويل من خلال فحص الاختلافات فى هويات المؤولين الشخصية. وبتعبير أكثر دقة، إن التأويل هو وظيفة الهوية، لاسيما إذا ما فُهمت الهوية بوصفها متغيرات تطرأ على موضوعة هوية.

إن مجرد صياغة هذه الفكرة تقتضى، على أية حال، تفادياً مباشراً لحالات سوء الفهم. فالتأكيد الجازم بأن كل التأويلات تعبِّر عن موضوعات الهوية للناس الذين يكوّنون التأويلات إنما هو تعبير عن وضع راهن، وليس ذريعة أخلاقية لمن يتعامل مع التأويل تعاملاً ليبرالياً. وهذا التعبير عن الوضع الراهن لايدل ضمناً، إن بطريقة منطقية أو بأية طريقة أخرى، على أن جميع التأويلات، بوصفها تأويلات تنتمى لأناس هم غير المؤول، تعمل بصورة مقنعة على حد سواء. بل على العكس، فأنا، وأنت بكل تأكيد، نميِّز قراءات مختلفة لنص ما أو لهويةٍ شخصيةٍ من خلال المقدار والصراحة الموضوعيين " اللذين تبديهما تلك القراءات فى اجتذاب تفصيلات نص أو ذات إلى نقطة تدور حول موضوعة مركزية. ونحن أيضاً نقارن هذه القراءات بأمرين، " بما تبديه من صحة " أو " بتكوينها المعنى ". ويمكن التعبير عن ذلك بالسؤال الآتى: هل نحن

نشعر بالقدرة على استخدامها لتنظيم التجربة التى نسلطها على ذلك النص أو ذلك الشخص ولجعل هذه التجربة متسقة ؟

إذا كان التأويل، فى الواقع، وظيفة للهوية، فهل يمكن أن نكون أكثر دقة عند تناول هذه الوظيفة ؟ لقد كنّا قادرين، فى هذا المركز، على أن نستلَّ خيوطاً ثلاثة، وعلى أن نستشفَّ مبدأً عاماً واحداً ـ كصورة فى سجادة إذا شئتَ التعبير، فهناك إجمالاً أربعة مبادئ تحكم العلاقة بين الشخصية أوالهوية الشخصية أو الهوية وخلق التجارب الأدبية وغير الأدبية وإعادة خلقها(٩). وعلى الرغم من أننى أقدم هذه المبادئ على نحو متتابع، إلاّ أنها تطّرد معاً بوضوح.

إن المبدأ الأساسى هو: الهوية تجدد نفسها، أو بتعبير آخر: إن الأسلوب ـ بمعنى الأسلوب الشخصى ـ يخلق نفسه. وهذا يعنى، بالنسبة لنا جميعاً، أننا حين نقرأ نستخدم العمل الأدبى لكى نرمِّز أنفسنا، ولكى نلتفَّ عليها فى النهاية. فنحن ننفِّذ نماذجنا الخاصة فى الرغبة والتكيّف من خلال النص. ونتفاعل مع العمل جاعلين منه جزءاً من تنظيمنا النفسى الخاص، وجاعلين من أنفسنا كذلك جزءاً من العمل الأدبى عندما نقوم بتأويله. ذلك إن هذا المبدأ القائل بأن الهوية تجدد نفسها هو المبدأ المهيمن. إذن يمكننا، على وفق ذلك المبدأ العام، أن نميِّز ثلاثة أشكال محددة.

أولاً، لابدَّ للتكيفات من أن تكون على قدر من الانسجام، ومن ثم نحن نؤول التجربة الجديدة بطريقة تتقولب فيها هذه التجربة حسب لغة طرائقنا المميزة فى معالجة العالم. بمعنى أن كل واحد منّا سيجد فى العمل الأدبى شيئاً يمثل موضوع رغبته على نحو مميَّز، أو يمثل موضوع خوفه فى الأغلب. ولذلك؛ فإننا، لكى نحقق استجابة، بحاجة إلى أن نكون قادرين على تجديد استراتيجياتنا الخاصة، من خلال

(٩) لقد برهنتُ على هذه المبادئ وحددتُها بصورة تامة في كتابي:

Poems in Persons:An Introduction to the Psychoanalysis of Literature (New York: Norton, 1973)

وكذلك في كتابي الذي أشرتُ له سابقاً: 5 *Readers Reading*.

العمل الأدبى، للتعامل مع تلك المخاوف والرغبات العميقة. فلنتخيَّلْ مثلاً بضعة أفراد يدركون جميعهم الرغبة والخطر المركزيين فى عوالمهم بوصفهما شكلين من أشكال السلطة. فقد يتعامل أحد هؤلاء الأفراد بشكل مميَّز مع تلك السلطات المحبوبة أو المرهوبة الجانب عن طريق إقامة بدائل فى استجابته لمتطلباتها، ولذلك ربما يستجيب لمسرحية هاملت، مثلاً، بموجب الفرص التى يجدها فى المسرحية لمثل هذه البدائل، وستكون الثنائيات والشخصيات الانفصامية أو تفاعل الحُبْكات المتعددة بالنسبة إليه أموراً أساسية. وقد يعالج شخص آخر، على نحو مميَّز، الأشكال الشخصية التى يخافها وتفتنه فى الوقت نفسه عن طريق إقامة الحدود والتعديلات على سلطتها، فهو عن طريق اكتشاف ما فى المسرحية من سخرية ونكتة عارضة، وعن طريق تأكيدهما، قد يربط بشخصية هاملت كلٌّ من أوزيريس وبولونيوس وحفَّارى القبور، أو قد يربط بشخصية هاملت، بشكل عام، التناقضات والموازنة المتقابلة بين شطرى العبارة الآتية:

" فشلتْ تدابير/ وارتدَّ الويل على رؤوس المدبِّرين *

ومع ذلك، هناك شخص آخر قد يتعامل مع السلطة، كما هو معتاد، من خلال الإذعان الكلى، وقد يستجيب إلى هذه المسرحية المأساوية عبر التماس سلطة المؤلف والتسليم بها كلياً من دون موقف نقدى ومن دون تحفُّظ.

إن النقطة الأساسية فى هذا الجانب المحورى من الاستجابة هى أن أى فرد يشكل مضامين العمل التى تقدَّم إليه - ومؤلف العمل أحد هذه المضامين - كيما تمنحهما يرغب فيه ويخاف منه على نحو مميَّز، وهو ينشئ أيضاً طريقته الخاصة فى تحقيق ما يرغب فيه وفى التغلب على ما يخافه. ولأنه يطلق لدفاعاته النفسية العنان، فإن هذا الانسجام يحدث على نحو جدير بالاعتبار. وهذا يعنى أنه ما لم يهدٍّ من أوالياته الدفاعية، فإنه يتفادى التجربة كلياً. فالدفاعات ينبغى لها، فى الأقل، أن تتناغم بدقة كبيرة.

وعلى أية حال، فإننى أتكلم عما هو أكثر من الدفاعات: فكلامى يشتمل على نموذجه الكلى المميَّز من أواليات الدفاع ومناهج المعالجة أو الاستراتيجيات المكيَّفة بما

* هذه العبارة لهوراشيو في مسرحية هاملت، أما الخط المائل الذي يقسمها إلى شطرين فهو من وضع هولاند.
المترجمان

فيها أنظمة رموزه وقيمه، وهذا النموذج هو النظام الواسع الذى بوساطته يحقق الفرد اللذة فى العالم، ويتجنَّب الألم. إننى أتحدث هنا، بالمعنى الواسع، عن موضوعة هويته الكلية منظوراً إليها من وجهة نظر الدفاع والتكيّف. ولكن إلى الحد الذى تكون فيه أواليات الدفاع متضمَّنة بالمعنى الدقيق، فإن هذا الإنسجام يقوم بدور شبيه بالدور الذى قامت به كلمة شيبولِت* *shibboleth.* فالفرد يمكنه أن يقبل العمل فقط إلى الحد الذى يجدد فيه بالضبط شكلاً لفظياً لنموذجه الخاص من أواليات الدفاع، أو يجدد، بمعني أوسع، نظاماً معيناً من الاستراتيجيات المكيِّفة الذى يقيمه بين نفسه والعالم. وإذن، فإن هذا الانسجام شئ أساسى. فمن دونه يعيق الفرد التجربة. وبوساطته تحدث الجوانب الأخرى من الاستجابة.

حالما يستوعب المرء عملاً أدبياً معيناً من خلال استراتيجياته المكيفة، وعندما يجعل من هذا العمل متلائماً مع تلك الاستراتيجيات، فإنه حينئذ يستمد من العمل أوهاماً من نوع معين تمنحه اللذة، وفى الحقيقة، فإنه يحقق ذلك ببساطة متناهية. وفى ملاحظاتنا عن القراء، ينبغي أن يكون انسجام دفاعاتهم دقيقاً جداً، ولكنهم يمكن أن يكيفوا، بحرية تامة، الأعمال الأدبية لتمنحهم مسرّات الوهم. والأوهام تتحرك بنفس «اتجاه " حركة دوافعنا نحو المسرة نتيجة الضغط المستمر المسلَّط عليها، بينما يتعين على الدفاعات والتكيفات أن تعارض تلك الضغوط وتعيد توجيهها. ولذلك، لابد للانسجام الأول- أى التلاؤم مع الاستراتيجيات المكيفة - من أن يكون محكماً تماماً، بينما يمكن أن يكون الانسجام الآخر مهلهلاً جداً؛ لأن المضمون الوهمى الذى

* يلاحظ جورج طرابيشي في ترجمته كتاب سيغموند فرويد " محاضرات جديدة في التحليل النفسي " - دار الطليعة - بيروت - ١٩٨٠ - ط١ ، في هامش (١) ما يأتي: " يقتبس فرويد هذا التشبيه، أي كلمة شيبولِت من التوراة، سفر القضاة، الإصحاح الثاني عشر، وقد جاء فيه إن رجال جلعاد لمّا ظهروا على رجال أفرايم وطاردوهم في مخاوض الأردن، صاروا إذا أمسكوا بواحد سألوه: أأنت أفرايمي؟ فإن قال لا، كانوا يقولون له قل إذن شيبولِت، فيقول: شيبولِت، ولم يتحفَّظ للفظ بحق. فكانوا يأخذونه ويذبحونه على مخاوض الأردن. فسقط في ذلك الوقت اثنان وأربعون ألفاً. وهكذا صارت كلمة شيبولِت بمثابة كلمة سرّ، بها يُعرَف الصادق من المدّعي الكاذب ". إلى هنا تنتهي ملاحظة طرابيشي. ونحن نجد هولاند يستخدم هذه الكلمة في هذا السياق بالمعنى نفسه. المترجمان

تموضعه، مواضعاتياً، فى العمل الأدبى إنما هو مضمون يخلقه القارئ حقيقةً من العمل الأدبى ليعبِّر عن دوافعه الخاصة.

إن هذا المضمون الوهمى هو الذى تزعم أغلب دراسات التحليل النفسى للأعمال الأدبية ـ ابتداءً من اكتشاف فرويد لعقدة أوديب فى شخصية هاملت ـ أنها اكتشفته. وعلى أية حال، تثير مثل هذه الدراسات سؤالاً عسيراً: كيف يتسنى لقراء ذوى هويات شخصية مختلفة إلى حد كبير، فضلاً عن اختلاف الجنس *gender* والسن والثقافة، أن ينالوا لذة من الوهم نفسه ؟ وعلى العكس: كيف يتسنى لفرد واحد أن يحصل، من خلال صيغة وهم مهيمنة، على اللذة فى نطاق عدد كبير من الأعمال الأدبية التى تكون ذات مضمون لاواعٍ ومتنوِّع بشكل واسع ؟ إن هذا الفرد نفسه بمقدوره أن يستمتع بموضوعة اللواط فى رواية موت فى البندقية، وبموضوعة الذكورية الاقتحامية الكاسحة لدى همنغواى أو مارك توين. وبمقدوره أن يواصل الاستمتاع بحاجة سكوت فتزجيرالد إلى أن يكون محبَطاً من خلال سيطرة امرأة، ويغضب سلفيا بلات فى الأدوار النسائية التى فُرِضتْ عليها. فكيف يمكن لشخص واحد أن يستمتع بمثل هذا الطيف ؟ وكيف يمكن لأناس عديدين مختلفين ينتمون لثقافات وعصور عديدة ومختلفة أن يستمتعوا به ؟

وأعتقد بأن الإجابة على ذلك هى أن القراء المختلفين يمكنهم جميعاً أن يحصلوا على اللذة من الوهم نفسه، ويمكن لقارئ واحد أن يحصل على اللذة من أوهام عديدة ومختلفة؛ لأن جميع القراء يخلقون من الوهم البادى " فى " العمل أوهاماً تلائم بنى شخصياتهم. وبالنتيجة، يجدد كل قارئ العملَ بموجب موضوعة هويته الخاصة. أولاً يقوم القارئ بتشكيل العمل ليمرره بذلك من خلال شبكة استراتيجياته الدفاعية والمكيفة للتعامل مع العالم. ثانياً يُجدد القارئ من العمل نوعاً معيناً من الوهم والمسرة يستجيب له.

وفى نهاية المطاف، يستكمل شكل ثالث تجديد الفرد هويته أو أسلوب حياته من خلال العمل الأدبى. إن الأوهام التى تمثل، بوضوح، رغبات الشخص البالغ، أو التخيلات الأكثر غرابة بالنسبة للطفل، ستثير بدهياً الشعور بالإثم والقلق. وهكذا نشعر عادة

بالحاجة إلى تحويل الوهم الخام إلى تجربة كلية جمالية وأخلاقية وعقلية، أو إلى اتساق ودلالة اجتماعيين(١٠). وإننا نتطلع، على نحو نموذجي، إلى نسختنا الخاصة من الوحدة الجمالية التى وصفها أفلاطون وأرسطو ابتداءً، ولكننا نستخدم طرائق أخرى كذلك: فنحن نقارن هذه التجربة بتجارب أخرى، ونربطها بنسختنا الخاصة، ونهيئ معرفة شخص ما أو خبرته، ونقيّمها ونموضعها فى موروث ما، ونعاملها بوصفها رسالة مشفَّرة ينبغى فكُّ شفرتها، وجميع الاستراتيجيات الأخرى فى النقد الأدبى الاحترافى وغير الاحترافى والشائع. فهى كلها تؤلف التجربة وتجعلها جزءاً من جهد الذهن المستمر لموازنة ضغوط الدوافع نحو المسرّة، وتقييدات الضمير والواقع، وحاجة المرء الباطنية إلى تجنّب التنافر العاطفى والمعرفى. وباختصار، نحن نضع العمل على مستوى عقلى أو جمالى تماماً كما نضعه بموجب الوهم أو الدفاع، طبقاً للمبدأ الأساسى السابق نفسه: إن الهوية تجدِّد نفسها.

إننى أدرك أن هذا الوصف للطريقة التى تجد الهويةُ فيها الوحدةَ هو وصف تجريدى وطويل.ولغرض تحسين هذا الطول يمكن أن أقدِّم استذكاراً بسيطاً وهو: إن علامة الجذر التربيعى *square root*التى تعلّمناها فى المدرسة هى: . ويمكن أن نفكّر بخطواتنا الثلاث كمقابلات للنهاية اليمنى من العلامة، والانحراف السفلى، والنهاية اليسرى على التوالى. أما الجزء الأفقى الصغير على اليمين، فإنه يصوّر العملية الدقيقة والمحكمة لترشيح العمل الأدبى التى تتمُّ من خلال الجانب الدفاعى لهوية المرء. والتجربة الأدبية، حالما يتمثّلها المرء، فإنها تنحدر إلى مستويات اللاوعى " العميقة " (مثل مخلَّفات النهار التى يُصنَع منها الحلم)، لتتحول من ثم إلى رغبة لاواعية مرتبطة بموضوعة هوية المرء، ولتتحول إلى وهم يستحثُّ المسرّة ويشقّ طريقه صُعُداً باتجاه الاتساق والدلالة. وعند هذا المستوى العالى، الذى نتحدث فيه عن تجارب الآخرين

(١٠) لقد وصفتُ، بشكل مطوَّل، هذه العملية التحويلية، وطريقة القراء في استخدام مضامين العمل الأدبي من أجل تحقيقها في كتابي:

The Dynamics of Literary Response (New York: Oxford University Press, 1968) chapters 1-6.

الفنية، يمرُّ العمل من خلاله من اليمين إلى اليسار، ومن الأشكال الأولية " الأدنى " للمتعة إلى مستوى الإنبهار " الأعلى ". وإذا كنتَ تفضّل أن أقدّم استذكاراً لفظياً أفضل لنموذج الدفاع ـ الوهم ـ التحويل *defence-fantasy-transformation* للتجربة الأدبية، فإن أفضل لفظة أوائلية* *acronym* يمكن أن أتوصّل إليها هى *DEFT* (وأصرُّ على أنها ليست *daft*)**

ربما تساعدنا هذه الاستذكارات على تقليص مساحة الشرح الوصفى، إذ يتسم هذا الوصف بانعدام قيمته بسبب طابعه التجريدى بطبيعة الحال.وكيما نتغلّب على ذلك، أودُّ أن أتحدث عن قارئ معين، وأن أوضّح، فى هذه المقالة الموجزة، كيف تجدد هوية الشخص نفسها من خلال التجارب الأدبية والتجارب الأخرى، وأودّ أن أنتقى قارئاً معروفاً من خلال كتاباته، ولكن مَنْ سيكون ذلك الذى أودّ تناوله، ومَنْ أدعه فى طيِّ النسيان فى الوقت الحاضر. دعنى أعيِّنْه لك، ولكن ليس عن طريق مخطط أو صورة، وإنما فقط عن طريق أشعة أكس الخاصة به،أى عن طريق موضوعة هويته. إننى أرغب ، إليك، إذن، فى أن لاتقرأ أعماله التخيلية التى قد تعرفها، وإنما تعليقاته غير الرسمية التى تكشف عن الطريقة التى يبنى بها تجربته للعالم والعلم، أو تجربته للشعر والفن القصصى والسياسة ونفسه. قارن ذلك بموضوعة هويته، وحين تتمكّن من تمييزه، قارن كل ذلك بأعماله الأدبية التى تعرفها.

يبدو لى هذا الرجل ـ حين أتفحّص كتاباته وواقع حياته ـ أنه يرى عالمه سيئاً هائلاً، وتهديدياً ومجهولاً ومشوشاً، ولكنه، رغم ذلك، عالم استطاع التماهى به أو حتى السيطرة عليه عن طريق معالجة أشياء صغيرة (كلمات بارزة) كرموز سحرية لتلك

* لفظة أوائلية تعني كلمة مركّبة من أوائل حروف كلمات أخرى. المترجمان

** بعد أن ركّب المؤلف اللفظة الأوائلية *DEFT* من أوائل حروف الكلمات *defense-fantasy-transformation*، أصرَّ على أنها *DEFT* وليس *daft* نظراً لكونهما كلمتين أصيلتين في اللغة الإنجليزية. وهذه المصادفة ـ مصادفة كون اللفظتين الأوائليتين كلمتين أصيلتين ـ دفعت المؤلف إلى أن يحبِّذ الأولى لأن معناها: أنيق ورشيق، وينبذ الثانية لأن معناها: سخيف وأحمق ومعتوه. المترجمان

المجهولات الكبيرة. بمعنى أنه يستقطب عالمه إلى قوتين قطبيتين: قوة مجهولة كبيرة وقوة مألوفة صغيرة. فالقوة الكبيرة هدّامة، بشكل احتمالى، بطرائق عدوانية أوجنسية، فى حين تقوم قوة صغيرة بوصفها طريقة تسيطر بها أناه على القوى الكبيرة أو أن تصبح جزءاً منها. ويمكننى التعبير عن موضوعة هويته (كما أراها) بعبارة دقيقة إلى حد ما: ينبغى أن تكون على صلة بقوى الجنس *sex* والعدوات المجهولة والهائلة، ينبغى أن تخلقها، وأن تكبحها، برموز صغيرة: كلمات أو موضوعات مألوفة. أو، باختصار شديد، أن تتمّ الإحاطة بالملغزات الكثيرة وغير المعروفة من خلال الأشياء المعروفة الصغيرة.

يمكن للمرء أن يتحرك، كما سنرى، من هذه الصياغة المجردة جداً إلى التفصيلات الجزئية لحياة هذا الرجل، تماماً كما لو كنّا نمضى من موضوعة مركزية فى هاملت إلى تفصيلات جزئية فى النص. لنلاحظ، أيضاً، كيف أن بيان موضوعة الهوية هذا يتضمن ثنائيات قطبية: قطب كبير وقطب صغير، معروف ومجهول، خلق وكبح، طيِّع وصعب القياد. تعكس مثل هذه الثنائيات تأليفات متناقضة ظاهرياً للحب والكراهية أو الرغبة والخوف التى تشكل أساس التطور الإنسانى بأسره،كما أنها تتخلل كل تجربة لاحقة. ولنلاحظ الطريقة التى ينظر فيها هذا الرجل، على وجه الخصوص، إلى مثل هذه القطبيات الماثلة فى التجربة، ويتعامل معها، من ثم، عن طريق إثارة الرموز ضد بعضها البعض.

وعلى سبيل المثال ، ففى رسالة بعثها إلى ابنته بعد وفاة زوجته يصوّر فيها نفسه بموجب هذا التوازن : " مهما تبدو عليَّ من مسحة هزلية، فإننى حزين ، إننى مولع بالأسى ". وقد رأى إلى الكتّاب الآخرين بالطريقة نفسها. وقد اقتبس : " الأسلوب هو الرجل ".

> إن الأسلوب ، في الحقيقة، هو الطريقة التي يقدّم بها الرجل نفسه ، ولابدّ من أن تكون ساحرة على الإطلاق أو حتى ممكنة ، فالطريقة مفروضة على نحو صارم . فإنْ كانت تتسم بالفكاهة الظاهرية ،

فـإنهـا ذات جـدية باطنيـة . ولايمكن لإحـداهمـا أن تكون من دون الأخرى .

وفى الحقيقة ، إن كاتبنا كان معروفاً ـ كما لو أن هذا التوازن قد تم تنفيذه ـ بين أصدقائه بغضبه واحتداميته ، احتدامية هو نفسه يسميها " انتقاميتى الهندية "، ولكنه كان معروفاً للجمهور بشعبيته ودماثة خلقه ، وبالفكاهة والسخرية المشهورتين . فكان طيلة حياته بحاجة إلى أن يضع نفسه بهذه الطريقة الأسطورية ، فغالباً ما يحرِّف الوقائع الحقيقية من أجل تحقيق ذلك. وكان يكرر تحذيره للعلماء وكتّاب السيرة بقوله : " لاتثقوا بى كثيراً ... لاتثقوا بى من خلال ما تعرفونه عن حياتى". فكان كما لو أنه بحاجة إلى أن يصَوَّرَ بشكل أسطورى كقناع ليس من أجل أن يساعده على تشكيل صورته العامة فقط، بل لحاجته العميقة جداً لمعالجة ما فى نفسه من قطبية مهمة بين ما هو طيِّع وما هو صعب القياد. فالطرائق الصغيرة والمريحة تصلح للتعامل مع القوى الكبيرة والعدوانية الداخلية .

إن ذوقه الأدبى ينفِّذ الاستراتيجية الدفاعية نفسها . ومن قراءاته المفضلة قراءة الأوديسة (كما أراها هرباً من الوطن وعودة إليه بدلاً من التوقّف التام والورطة فى الإلياذة المهيبة) ، وقراءة إدغار ألن بو وإمرسون (فكلاهما كرّس جهده من أجل السيطرة على القوى الخارقة بوساطة القوى الاعتيادية) ، وقراءة القصص الرومانسية مثل نهاية الموهيكانز ، وسجين زندا، وكتاب الأدغال*. فهذه القصص تلاءمت مع الطريقة التى ابتدعها فى حاجته الملحّة للجرأة لتكون ردّ فعل ضد صعوبة القياد القائمة فى نفسه. فهو يعيّن أبطاله ويبجِّلهم، ويحاول دائماً أن يغرز نفسه فى النزعة الرواقية *stoicism* القوية التى أُعجب بها. وهكذا كان مولعاً ، على نحو خاص، بكبلنغ، إذ يقول: " لن يغيب روبنسون كروزو عن بالى أبداً، ولن أكِلَّ عن توضيح كيف يمكن

* سلسلة من قصص الأطفال في جزأين تدور حول الحيوانات، تأليف روديارد كبلنغ بين عامي 1884 - 1895
المترجمان

للمحدود أن يقيم له موضعاً فى اللامحدود. ولوالدن* *Walden* شيء من الفتنة نفسها. كان كروزو ينبذ ، وكان ثوريو ينبذ نفسه. وكلاهما وجد نفسه وافياً ".

لقد نشأت الاستراتيجية الدفاعية نفسها ، أى استخدام الملموس أو المحدود من أجل الوقوف بوجه المجهول واللامحدود، بوصفها الأسلوب الفكرى الذى استخدمه حينما أتى إلى تقييم العلم أو الفلسفة .

> **إن أعظم المحاولات قاطبة التي تتكلم على شيء معين بموجب شيء آخر هي تلك المحاولة الفلسفية التي تعبّر عن المادة بموجب الروح ، أو تتكلم على الروح بموجب المادة من أجل خلق الوحدة النهائية . وهذا يعني أن المحاولة العظمى أخفقت دائماً. ونحن نتوقف هناك قليلاً فقط . إن سموّ الشعر، سموّ الفكر برمته ، سموّ الفكر الشعري بأسره ، هو تلك المحاولة التي تتكلم على المادة بموجب الروح ، وعلى الروح بموجب المادة . ومن الخطأ أن نسمي المرء لمجرد أنه يتكلم على الروح بموجب المادة بأنه ذو نزعة مادية ، كما لو كان ذلك خطيئة.... فالمادي الوحيد ـ سواء كان شاعراً أو معلماً أو عالماً أو سياسياً أو رجل دولة ـ هو الرجل الذي يضيع في ماديته من دون استعارة تجميعية ينشئها في شكل ونظام معينين. فهو ذو نفس مضيّعة.**

وقد نظر إلى العلم، أيضاً، بوصفه محاولة لتحقيق مثل هذه الاستعارة التجميعية. وهو، بتحديد موقفه من القوى المتفوقة، لم يكن ليسمح لأى شيء آخر سوى الشعر بوصفه وسيلة للإحاطة بالمجهولات الكبيرة. وهكذا قال عن نظرية أنيشاين: " إنها مدهشة، نعم مدهشة، ولكنها، بوصفها استعارة، ليست أفضل مما قد نفعله لأنفسنا (كشعراء) قبل الساعة الخامسة "، وبعبارة عامة: " أليس العلم استعارة ممتدة تماماً، يرمى إلى وصف المجهول بموجب المعلوم ؟ أليس العلم نوعاً من الشعر، لابدّ من أن

* والدن، أو العيش في الغابات (*1854*) للكاتب الأميركي هنري ديفد ثوريو *H. D. Thoreau*(*1817* ـ *1862*). المترجمان

يُعامَل كشيء معقول، وليس حقيقة باردة ؟ ".

وهو يتبنى بنفسه فكرة إمرسون التى مفادها أن " العالم كنيسة تغطّى جدرانها الرموز واللوحات ووصايا الله العشر ... وما من واقعة فى الطبيعة إلاّ وتنطوى على المعنى الكلى للطبيعة ". وهذه طريقة بارعة للتعبير عن نفسه. وعلى أية حال، كتب شاعر منافس إلى رجل معين:

كلّ نصلِ عشبةٍ بالنسبة إليه هى سلك هاتفى،

والسماء هى السنترال والمكهرِب*،

فما عليه إلاّ أن يضغط على لوحة المفاتيح ليسمع

قصيدة تدندن برفق فى أذنه(١١).

إن هذا مقرف إلى حد كبير، ولكن هل هو غير دقيق فعلاً ؟

غالباً ما ألمعَ كاتبنا بنفسه إلى أن الشعر كان وسيلته لإدارة ما هو صعب القياد، وإذلاله. " أنا أعتقد بما سمّاه الإغريق بالمجاز المرسل :*synecdoche* فلسفة الجزء المعبّر عن الكل، وطواف حول حافة الآلهة. فكل ما يحتاج إليه الفنان إنما هى عيّنات لقد سمّيتُ نفسى بالمجازىِّ المرسل *Synecdochist* حين سمّى الآخرون أنفسهم التصويريين *Imagists* أو الدوّاميين** *.Vorticists* فهناك دائماً وأبداً دلالة واسعة. شىء صغير يتعلق بشىء كبير ". وكما قال لمراسل صحفى ذات مرة: " إننى صوفى "، و " أومن بالرموز ". وهو فعلاً كذلك، فمن خلال تلاعبه بالرموز لم يقدّم شعراً كبيراً وهتافاً وطنياً فقط، بل تفادى مخاوفه العميقة. " فكل قصيدة هى خلاصة مأزق هائل، وهى صورة للإرادة التى تتحدى ورطات غريبة ". وعندما نرتاب فى شىء ثمة، دائماً،

* السنترال *central* تعني المكتب الرئيسى لشبكة هاتفية، والمكهرِب *electrifier* إشارة إلى مثير أو مزوِّد الطاقة الكهربائية. المترجم

(١١) *Amy Lowell, A Critical Fable (Boston: Houghton, 1922) p. 22*

** الدوّامية: حركة فنية تجريدية معاصرة. المترجم

شكل نستمرّ عليه. والشخص الذى يحقق الشكل الأصغر كى يكون واثقاً منه، إنما يتخلّص من العذابات الكبيرة ". فالقصيدة، بالنسبة إليه، تتبنى الحياة واتجاهها الخاص، وتؤججها للسيطرة عليها بمعنى من المعانى، أو محاولة السيطرة عليها على الأقل:

إن الصورة تخلقها القصيدة. فهى تبدأ بالابتهاج، وتختتم بالحكمة... وهى تبدأ بالابتهاج، وتميل إلى الاندفاع، وتسلك اتجاهها الخاص عند إعلانها لأول سطر. وتنطلق فى مجرى الأحداث المواتية، وتُختتم بتفسير للحياة، وهو ليس، ضرورة، تفسيراً كبيراً كذلك التفسير الذى أرسته الأديان والنِّحَل الدينية، ولكنه تفسير يصمد بوجه الغموض للحظة.

وأخيراً، يمكننى أن أفهم هذا الرجل بوصفه وحدة *unity* ومن خلال رؤيتى له متمركزاً حول موضوعة هوية معينة، فإننى أستطيع أن أعالق ما يقوله حول كتاباته الخاصة، وكتابات الآخرين، أو حول علاقة العلم بالشعر، أو علاقة المادة بالروح. وفى الحقيقة، يمكننى أن أحقق قول ييتس *Yeats* " ثمة أسطورة لكل رجل، وإذا ما عرفناها فقط، فسوف تجعلنا نفهم كل ما فعله وفكّر فيه "(١٢). ويمكننى أن أفهم سبب ترافق إحالة روبرت فروست* *Robert Frost* على المجاز المرسل مع ولعه بروديارد كبلنغ، أو أن أفهم السبب الذى يجعل من رجل يستمتع " بتبيان الكيفية التى يمكن فيها للمحدود أن يقيم له موضعاً فى اللامحدود " أن يشعر أيضاً " بأن كل ما يحتاج إليه الفنان إنما هى عيّنات ".

ومن خلال مفهوم الهوية بوصفها موضوعة هوية ومن خلال المتغيرات التى تطرأ عليها، يمكننى أن أقدم، وبصورة عقلية تماماً، الطريقة التى يفسِّر بها هذا الفردُ أنواع

(١٢)*William Butler Yeats, 'At Stratford-on-Avon," Ideas of Good and Evil (London,A. H. Bullen, 190*٣*. p. 162 .*

* لأول مرة يرد هنا ذكر اسم الرجل الذي يتكلم عليه المؤلف؛ وهذا الرجل هو الشاعر الأميركي روبرت فروست *(1874 - 1963)*. المترجمان

التجارب كافة. بل يمكننى، أكثر من ذلك، أن أتناوله على نحو تقمّصى أيضاً. ذات مرة شعرتُ بالغضب، أو بلسعة غضب، من البراعة التى يتّسم بها التعليق الآتى:

لم أتجرأ على أن أكون متطرّفاً أيام الصبا

لأنَّ الخوف سيجعلنى محافظاً أيام الشيخوخة.

إننى أسمع هنا فى هذا القول نغمة أخرى، وهى: الحاجة إلى صدِّ خوف السياسة وجرأتها سنة *1936* على تشويش الرموز المتعارضة. ويبهجنى وصفه للشعر مثلاً: " إن الصورة هى نفسها فيما يتعلق بالحب. وعلى القصيدة، شأنها شأن قطعة من الثلج على موقد ساخن، أن تراهن على ذوبانها الخاص ". ومع ذلك، فإن صورة الموضوع الصغير، تلك الصورة التى يجتاحها محيطها الخطر والعدائى (وكصورة للحب) تذكّرنى بالألم الذى عرفه روبرت فروست، جنباً إلى جنب معجزات الفكاهة والسخرية اللتين مكّنتاه من أن يحتمله(١٣).

(١٣) اقتباسي الأول من رسالة ليزلي فروست فرانسس، في الأول من آذار *1939*، من كتاب:

Family Letters of Robert and Elinor Frost, ed. Arnold Grade (Albany: State University of New York Press, 1972), p 210

والاقتباسات الأخرى من أول مجلّديْ السيرة الذاتية لورنس تومبسون:

Robert Frost: The Early Years,1874-1915 (New York: Holt, 1966) and Robert Frost: The Years of Triumph,1915-1938 (New York: Holt, 1970).

عبارة " الأسلوب هو الرجل " من: (*vol. 2,p. 421*)، وعبارة " أذواق القراءة " من: (*vol. 1,p. 549*)، وعبارة " إن أعظم المحاولات قاطبة " من: (*vol. 2,pp. 694 and 364*)، ملاحظتان عن العلم في: (*vol. 2pp. 649-50*)، إمرسون (*vol. 1,p.. 70-71*)، وعبارة المجاز المرسل: (*vol. 2p. 693*)، وعبارة " إنني صوفي " من: (*vol. 1,p. 550*)، وعبارة " كل قصيدة هي خلاصة " من: (*vol. 1p. xxii*). والاقتباسات التي تستخدم التعبير " إن الصورة تصنعها القصيدة " كلها من تلك المقالة، مقدمة عام *1939* والطبعات اللاحقة لقصائده. وعبارة " لم أتجرأ على أن أكون متطرّفاً " من قصيدة احتراس *Preeaution* عام *1936*. وعندما كانت هذه المقالة مخطوطة، نشر سي. باري جابوت صياغة دقيقة ومتقنة لموضوعة فروست المركزية: الإبداع بوصفه جداراً ضد اجتياح جبّار.

The Melancholy Dualism' of Robert Frost." Review of Existential Psychology and Psychiatry 13 (1974) : 42 - 56

يمكننى أن أشارك، على نحو تقمُّصى، فى الوحدة والاستمرارية اللتين خلقهما هذا الرجل فى حياته، لأننى - من خلال تجريب هويته - أمزج هذا الأسلوب المميز بأسلوبى الخاص. وفى الحقيقة، فإن الطريقة الوحيدة التى يمكن للفرد من خلالها أن يكتشف الوحدة فى النصوص والهوية فى الذوات، هى طريقة تتحقق من خلال خلق هذه الوحدة والهوية من الأسلوب الداخلى الخاص بالفرد، لأننا جميعاً، ندور فى المبدأ العام وهو أن الهوية تخلق ، وتجدد، نفسها عندما يكتشف، ويحقق، كل واحد منا العالم فى ذهنه. ومتى ما أنشغل، بوصفى ناقداً، بالكاتب أو بعمله، فإننى أفعل ذلك من خلال موضوعة هويتى الخاصة بى. والفعل الإدراكى الذى أبذله هو، أيضاً، فعل خلاّق أشارك به موهبة الفنان.وإننى أجد فى نفسى ما سمّاه فرويد "السرّ الأعمق للكاتب، فنّ الشعر الأساسى "، أى القابلية على اختراق التنافر المرتبط بـ " العوائق التى تقوم بين كل أنا مفردة وسائر الأنوات الأخرى "(١٤).

وعلى هذا النحو أتخلّص من الثنائية التى هيمنت على الفكر المنهجى منذ ديكارت: أى الاعتقاد بأن حقيقة العالم الخارجى ومعناه يوجدان مستقلين عن الذات المدركة، وإن المعرفة الحقيقية تتطلب، لذلك، انفصال العارف عن المعروف(١٥). وإننى أشير إلى أن هناك قانوناً أكبر يصنّف أبستيمولوجيا القرن السابع عشر ، ويشير، فى الحقيقة، إلى التجريب بوصفه دمجاً وجمعاً للذات بالذات الأخرى بالطريقة التى وصفها وايتهيد وبرادلى وديوى وكاسيرر وسوزان لانغر وهوسيرل. والانفصال الديكارتى بين الامتداد والفكر هو استراتيجية تأريخية وشخصية يحكمها مبدأ أكثر شمولاً، ويمكن لعالم النفس الذى ينتمى إلى مدرسة التحليل النفسى أن يدقق فى ما رمز إليه الفلاسفة بقولهم: إن التأويل يعيد خلق الهوية، وذلك بأن يعدَّ عالم النفس هذا القول دفاعاً ووهماً وأسلوباً للأنا على وجه التخصيص.

(١٤)Sigmund Freud, "Greative Writers and Day-Dreaming", Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, ed. Games Strachev.24 vols. (London: Hogarth, 1959) 9 : 153

(١٥) في هذه الفقرة، أقترب من مجموعة أفكار طوّرها ميوري شوارتز في مقالته:

The Space of Psychological Criticism," Hartford Studies in Literature 5 (1973) : x-xxi.

إن علم القرن السابع عشر نفسه، كما دعا إلى ذلك بازل ويلى Basil Willy قبل أربعين سنة تقريباً(١٦)، نشأ نتيجةً لتغيّر نفسىّ عميق طرأ على الثقة التى نشدها الناس من التفسيرات.

فعلى سبيل المثال، إن البقع الموجودة على سطح القمر ربما تكوّنت، من وجهة نظر لاهوتية، من حقيقة أن إرادة الله هى التى فرضت أن تكون موجودة هناك، وقد «فُسِّرَتْ هذه البقع، من وجهة نظر علمية، على أساس أنها فوّهات براكين منطفئة. والتفسير الجديد ربما يوفّر، ليس لأنه يتضمن حقيقة " أكبر " من حقيقة التفسير القديم، نوعاً من الحقيقة يقتضيها الوقت الراهن. إن حدثاً ما " يفسَّر " ... عندما يُكتشَف تاريخه ويوصف.

" الفكر فى الوقت الراهن يثير التساؤل الذى يبدأ بالكلمة كيف، ويتجه إلى معرفة السببية، ولايثير التساؤل الذى يبدأ بالكلمة لماذا، ولايتجه إلى معرفة السبب النهائى ".

وفى عصرنا نجد أنفسنا، نحن أتباع فرويد وماركس ودوركايم، وسط الأنثروبولوجيا الثقافية وعلم النفس التبادلى، واكتشاف الحدود الأساسية للبديهيات الرياضية، وفرضية وورف - سابير فى اللسانيات، والنسبية والعشوائية واللايقين حتى فى العلوم " الدقيقة "، واكتشافات مهمة أخرى عديدة، وأكثرها أهمية لأغراضنا هو علم النفس لاسيما فى مدرسة التحليل النفسى. يمكننا التحليل النفسى من أن نمضى خلال العلم، إن صحَّ القول، إلى المبدأ النفسى الذى يفسّر بنفسه العلم: إن أية طريقة لتأويل العالم، حتى لو كانت الفيزياء، ترضى الحاجات الإنسانية؛ لأن التأويل فعل إنسانى. ومن التساؤل الذى يبدأ بكلمة لماذا - التساؤل الذى ساد القرون الوسطى - إلى التساؤل الذى يبدأ بكلمة كيف - الذى كان أساس القرون الثلاثة العظيمة من العلم الكلاسيكى - نتقدم إلى التساؤل الذى يبدأ بالتعبير إلى مَنْ الذى يطرحه التحليل النفسى. وربما كان بازل ويلى يستبق ذلك حين قال: " لايمكن للمرء ... أن يحدد

(١٦)*Basil Willy, The Seventeenth-Century Background: Studies in the Thought of the Age in Relation to Poetry and Religion (1934, reprint ed., Garden City: Doubleday, 1953) pp. 12-14*

التفسير بشكل تام ، وإنما يمكنه فقط أن يقول إنه تعبير يفى بمتطلبات زمان ومكان معينين ". أو بمتطلبات شخص معين كما أودّ القول . ويمكن لادعاء الموضوعية أن يتخذ هيأة الاختبار فى علم النفس، وأن يتخذ الشكلانية منهجاً فى النقد الأدبى ، بل وحتى أن يتخذ المبدأ الكلى *DEFT* الذى يربط الهوية بالتأويل المقدَّم هنا. ومهما يكن الشكل الذى تتخذه الموضوعية، فإن أى موطىء قدم فيها يجعل الكائن الإنسانى يحمى ذاته فى الآخر ، سواء أكان هذا الآخر انسانياً أم غير إنسانى ، وهذا خوف لم يكن غريباً على روبرت فروست ولا علىَّ أنا ولا على أى ناقد أدبى كما أظنّ .

لقد ابتدأتُ مؤمناً ، ولكننى أشعر بأننى يجب أن أنتهى شاكّاً. وأرجو أن تدرك أننى - فى إقامة التناسب المعقد بين الوحدة والهوية والنص والذات ، وكذلك فى رفض ادعاءات الموضوعية التى تفصل بينها - لاأفترض ذاتاً أنانوية منعزلة . بل فى الحقيقة، إننى أفترض العكس تماماً . لقد قلتُ إننى سأحاول أن أملأ الفراغات البيض القائمة بين كلمات عنوانى الملغز. فلأعدْ توكيدى عليك الآن : إننى فى الحقيقة ملأتُها ، وأنت ملأتَها أيضاً، وجميع الناس ملؤوها على مرِّ الزمان، بمن فيهم العلماء المشتغلون فى العلوم الدقيقة . وفى كل مرة، يبلغ فيها الكائن الإنسانى العالم ويعبره بوساطة الرموز، يشرِّع ثانية المبادئ التى تحدِّد ذلك الامتزاج بين الذات والآخر ، وتحدد الطبيعة الخلاّقة والعلائقية لخبرتنا بأسرها ، وتحدد - بشكل ليس أقل مما سبق - كتابة الأدب وقراءته .

عندما يُنظر إلى التأويل على أنه إعادة ترميز محفّز، فإن مفهوم الاستجابة ـ ذا المدى الواسع من المعانى الدقيقة غير القابلة للتطبيق ـ يصبح متعيّناً فى التجربة. وعلى العموم، فإن الاستجابة فعل إدراكى حاسم ينقل التجربة الحسية إلى الوعى. فتصبح التجربة الحسية جزءاً من الشعور بالذات، وبهذه الطريقة نتمثّلها. يحدث التمثّل دائماً بصورة آلية؛ وبذلك غالباً ما يكون خاطئاً، فتشكيلة من الأضوية على طريق رئيسى قد يتمُّ تمثلها،أولاً، إما كحافلة متوقفة على مقربة أو كمدينة بعيدة. إن التمثُّل فعل حاسم، وبالنتيجة فإن قيمة صدقه قد تحدِّدها، أو لاتحددها، أنواع مختلفة من التأويل اعتماداً على الحافز الذى يحدثه التمثُّل الأصلى.

فلنتأمَّلْ استجابات حالتين حقيقيتين مختلفتين ونتائجهما. أنا على مائدة عشاء مع شخص آخر، شخص يقاطع حديثى بالقول: " هل تستطيع أن تناولنى الملح رجاءً ؟ "، واستجابتى هى تمثّلى البصرى للملح، ونتيجة هذه الاستجابة هى الفعل الحركى الذى هو مناولته الملح. وهذا الفعل الأخير، أى مناولته الملح، لايؤوِّل استجابتى أو يعيد ترميزها، بل بالأحرى يزيل فكرة الملح من الوعى ليتيح لحديثى أن يستمر. كانت استجابة التمثّل هى المستوى العقلى المعقد جداً الذى بلغتُه فى ذلك السلوك الثانوى، ولكن لنفترضْ أننى موجود فى الريف، وأتمثّل عن بعد الجبل راينير *Rainier* الذى هو، كما الملح، موضوع حقيقى يسجِّل فى الوعى بالطريقة نفسها. ولعلى لاأنتبه إليه، فأوجِّه انتباهى إلى شئ آخر؛ وبذلك فإننى أزيل التمثّل من الوعى كما فعلتُ مع الملح تماماً. ومادمتُ لستُ ميّالاً لفعل ذلك، فإننى أفكّر فى الجبل، وهذا يستلزم سلسلة من المعاينات المترويّة للمشهد. وحافزى لتوجيه وعيى بهذه الطريقة قائم فى حقيقة أن تمثّلى الأصلى كان تقييمياً، فأنا لم أكن أنظر إلى " الجبل راينير " فقط، بل كنتُ أنظر " إلى الجبل

راينير المهيب ". ولأنه لم يكن لدىَّ، فى ذلك الموقف ، حافز لتنظيم استجابتى سلفاً ، فإن تقييمى للمشهد يصاحب آلياً تمثّلى له . وهذا يعنى أننى حوّلتُ، على نحو نهائى ، الجبل الحقيقى إلى جبل رمزى، مادام الجبل، الآن ، وظيفة لوعيى الذاتى . إن الإستجابة ، فى هذا المثال، هى فعل ترمين، وإذا أضفيتُ على الترميز إطاراً مفهومياً، فإننى سوف أكون قد أوّلتُ تجربتى الإدراكية للجبل. وعلى أية حال، فإننى ما كنتُ سأؤوِّل الجبل ، فهو كموضوع حقيقى لم يعد يهمّنى. وعندما لايكون ثمة تقييد تحفيزى قبلى على ممهِّداتى الإدراكية، فسوف تكون الإستجابة فعلاً ترميزياً تقييمياً ، وهو الأساس الوحيد الذى يطّرد التأويل اعتماداً عليه.

إن هذا التصوّر للإستجابة وارتباطها بالتأويل يصبح مفيداً ، على نحو خاص، فى الجهود المبذولة لفهم المعالجة العقلية للتجربة الجمالية. فعندما نقرر أن موضوعاً ما هو موضوع جمالى ، فهذا يعنى أننا بيّنا الأساس التحفيزى عبر فعل بسيط فى مواجهة الموضوع. فالحدود المتفق عليها كلياً للموضوع الجمالى تمثل تصريحاً جمعياً مفاده أن الترميز الإدراكى للموضوع سوف يكون الأساس لكل مناقشة تتناوله، وإن ذلك الموضوع ، فضلاً عن ذلك، لم يعد موضوعاً " حقيقياً "، وهذا يعنى أن عمل مايكل أنجلو: موسى ***Moses*** ، مثلاً ، لم يعد كتلة من الحجر على هيئة إنسان جالس ، إنما هو تمثيل رمزى لشئ ما . فموضوع الانتباه هو ليس الموضوع نفسه ، إنما هو استجابة أولئك الذين لاحظوه. والافتراض المستمد من النموذج الموضوعى ***objective paradigm*** القائل بأن جيع الملاحظين يبدون الاستجابة الإدراكية نفسها لموضوع رمزى، إنما هو افتراض يبتدع الوهم القائل بأن ذلك الموضوع هو موضوع حقيقى، وإن معناه يجب أن يكمن فيه. أما افتراض النموذج الذاتى، فمفاده أن تشابه الاستجابة الجمعى يمكن أن يحدد فقط من خلال إعلان كل فرد عن استجابته ، ويمكن أن يحفِّز لاحقاً على المقارنة التفاوضية بشكل مشترك. وهذا الافتراض تسوّغه الحقيقة المألوفة التى تؤكد أن كل شخص عندما يقول ما يراه، فإن كل قول سيكون مختلفاً عن القول الآخر بشكل جوهرى. لذلك، لابد من أن تكون الاستجابة نقطة الانطلاق فى دراسة التجربة الجمالية.

لقد شغلت الاستجابة، بمعنى معين، هذا الموقع الأساسى لمدة طويلة. فأرسطو مثلاً يعرّف المأساة بأنها ذلك النوع من الدراما التى تتحدد استجابة المتلقى لها بالشفقة والخوف، حيث تسم مثل هذه المشاعر التمثّل التقييمى للتجربة الدرامية. وبالطريقة عينها يبيّن الوقوف عند حدود الوصف ـ وصف عمل ما بأنه هزلى، وشخصية ما بأنها تبعث على الشفقة ـ الطريقة التى تحدد بها الاستجابة ماندركه. ولكن بدافع من الحاجة النموذجية لإبقاء الموضوع الرمزى حقيقياً من الناحية الموضوعية، تميّزت المناقشة النقدية المتمخّضة على الدوام بتحوّلات المستجيبين الاعتباطية من استجاباتهم الخاصة إلى واقعيات الموضوع المزعومة. وأخيراً، وبغضّ النظر عن الشكل الحقيقى للمناقشة، تطبّق نتائج هذه المناقشة، آلياً، كما لو كان الموضوع الرمزى موضوعاً حقيقياً. ولكن، لكون هذه النتائج قابلة للتنفيذ على الدوام، تكون المعرفة المتشكلة تأويلياً أقلّ موثوقية من المعرفة المتشكلة رياضياً. وتساوى الافتراضات الأبستيمولوجية للنموذج الذاتى هذه الموثوقيات عن طريق تصوّر أية معرفة تمّ بحثها بروية،وعن طريق ربط موثوقيتها بحوافز الذين يبحثون فيها. والأبستيمولوجيا الذاتية هى إطار قد تُواشَج من خلاله، وبشكل فعّال، دراسة كل من الاستجابة والتأويل بتجربة الاستجابة والتأويل، تتحوّل المعرفة من شئ يجب اكتسابه إلى شئ يمكن أن يؤلَّف بالنيابة عن الفرد وجماعيته.

وعلى الرغم من الاهتمام الكبير بفعل القراءة الذى يبديه الآن المعنيون باللغة والأدب، ثمة شىء من عدم اليقين حول تصوّر استجابة القارئ. وهنالك مقالتان حديثتان تساعدان على توضيح المشكلة، وهما: مقالة " نقد القراءة *Reading Criticism* " كتبها كارى نلسون *Cary Nelson*، ومقالة " استجابة القارئ والأسلوبية *Reader Response and Stylistics* " كتبها يوجين ر. كينتغن *Eugene R. Kintgen.* (١) فيطرح نلسون المسألة من خلال ملاحظة أن المؤلفين يقدمون، فى مقدماتهم لبعض الرسائل

(١) *Cary Nelson, "Reading Criticism", PMLA91 (October1976) : 801 - 15 and Eugene R. Kintgen, "Reader Response and Stylistics", Style 11 (Winter 1977) : 1-18*

النقدية المهمة، التنازلات والإعتذارات عن بياناتهم المتحمسة، فيستنتج أن هذه المواضعة اللاواعية نسبياً تبين أنه حتى أكثر النقاد براعة غير متأكدين من طبيعة المعرفة التى ينشرونها ومن موثوقيتها. ويُرجع نيلسون هذه المشكلة الأبستيمولوجية إلى " الوهم الجمعى المصطنع عن الموضوعية " ويقترح فى ملاحظاته الختامية التخلى عن هذا الوهم:

إذا ما أهملنا الوهم الجمعى المصطنع عن الموضوعية وتعلمنا أن نكون منتقدين، نوعاً ما، لما نكتبه، فسوف تصبح ممارسة النقد وتقويمه مثيرين على نحو واضح. إن كلاً من قراءة النقد وكتابته سوف ينشطهما بحث فى دينامية اللغة النقدية. ولكون دراسة النقد مسألةً ضرورية فإن دراسة أنفسنا بوصفنا نقاداً ضرورية كذلك. وعلى الشاكلة نفسها تماماً ، فكما أن دراسة الأدب ضرورية تكون دراستنا لأنفسنا – بوصفنا قراءً – ضرورية أيضاً. إن أولئك النقاد الذين يستطيعون (أو يجب عليهم) المجازفة بأنفسهم فى كتاباتهم لايمنحوننا، فقط، نظراتٍ عن استبطاناتهم الخاصة، بل ليمكّنونا أيضاً من أن نراهم من زاوية جديدة. وربما يمكن الآن أن نحتفى بانعكاس الذات ذاك مثلما نحتفى بانعكاس الذات فى هذه المقالة[٢].

يسعى نلسون، فى هذه الصياغة، إلى توسيع نطاق الخطاب النقدى التقليدى بأن يضمّنه، فى جهود نقدية لاحقة، القارئ الناقد الفرد الواعى بأغراضه وحوافزه ومشاعره الخاصة. وهذا هو مبدأ " الملاحظ المستغرِق ". وعلى وفق هذا المبدأ، يحاول القارئ الناقد، بدلاً من أن يعتذر من ظهور الحوافز عندما لاتكون مقصودة على نحو واعٍ، أن يفصح عن حوافزه للمعرفة بوصفها عقلنة لمجاهرته بهذه.

ويوضح نلسون، فى ردّه على ما أثارته مقالته من ردود أفعال، حوافزه الخاصة. فهو يكتب: " على الرغم من أن الحاجة إلى فهم ممارستى النقدية الخاصة كانت، إلى حد ما، المحفّز على مقالتى نقد القراءة ، فسيكون من الزيف بالنسبة لى أن أدّعى بأننى استطعتُ كتابتها لتكون اعترافاً على درجة كبيرة من الصراحة. فلقد تعلّمتُ،

(٢)*Nelson, "Reading Criticism," p. 813*

خلال عملية القراءة وإعادة القراءة والكتابة عن نقاد آخرين، قدراً لابأس به عن نفسى بوصفى ناقداً. وهذه إحدى ثمرات دراسة النقاد الآخرين: أما الاقتصار على تأمل الذات بشكل خالص فليس له الثمرات نفسها "(٣). تظهر هذه الفقرة الصعوبات المعقدة فى مشكلة دراسة الاستجابة. فحاجة القارئ الناقد الشخصية إلى فهم ذاته هى، بلا ريب، عامل مرشد فى البحث عن المعرفة؛ ومع ذلك فإن مجرد " اعتراف " المرء بحوافزه الذاتية ليس أمراً مقبولاً لا من الفرد ولا من أفراد جماعيته الآخرين. وهكذا يوضح عمل نلسون مشكلة الاستجابة إلى حد معين: فكيف سيتسنى للمشاعر والحوافز الذاتية أن تُحوَّل إلى قضايا صالحة للتفاوض علانية ؟ وما المعرفة الناتجة عن هذا التحويل ؟

تناقش مقالة يوجين ر. كينتغن العلاقة بين مشكلة الاستجابة ودراسة اللغة. فهو يشير إلى أن العناية باللغة تتضمن ضرورة العناية بالأسلوب الذى لايمكن أن يُفهم، بالنتيجة، من دون الإحالة على إدراك القارئ للغة واستجابته لها. ويلاحظ كينتغن من الواضح إنه قد لاتكون هناك علاقة بسيطة بين المثير اللسانى واستجابتنا له و ... بذلك فإنه لمن العقم محاولة تفسير الاستجابة عبر عزل تشكّلات لسانية معينة فقط «وعلاوة على ذلك، ربما يقف الوصف اللسانى من الناحية العملية عائقاً أمام فهم الاستجابة: "فربما يكون من الأفضل أن يجئ الوصف من وجهة نظر لسانية، ويكون الأسوأ على الأرجح هو تأمل العمليات الذاتية "(٤). إن كينتغن واحد من اللسانيين الذين بدأوا التساؤل عما إذا كان الوصف اللسانى الشكلى يفضى إلى نوع من المعرفة تتطلّبه تجارب الملاحظين الحدسية باللغة. وهو متفرّد نسبياً فى هذه المجموعة من جهة ميله إلى فهم الاستجابة للغة والاستجابة للأدب على أنهما يمثلان المشكلة نفسها.

وحدس كينتغن بطريقة تفسير اللغة مماثل لحدس نلسون فى تفسير الأدب والنقد. ومفاد ذلك الحدس هو أنه عندما يستخدم شخص ما اللغة ـ سواء أكان مستمعاً أم

(٣)*Cary Nelson, "Forum", PMLA 92 (March 1977) : 311*

(٤)*Kintgen, "Reader Response", pp. 10-11*

قارئاً أم متكلماً ـ فإن التفسير و/أو التأويل لاستخدام كهذا ليس مسألة موضوعية تتعلق بتشكيل مجموعة وقائع، وإنما هو مسألة ذاتية تتعلق بإدراك الطريقة التى تجعل من مشاركة الفرد الخاصة فى دراسة اللغة والأدب ذات إسهام فى تشكيل بناء المعرفة.

إن البحث المنظَّم فى الإستجابة، الذى شهدته العقود القليلة الماضية، قد انبثق مما أثبتته النظرية التربوية الجماعية فى أن الأعداد المتزايدة من طلاّب الأدب قد أدركوا بالحدس عدم انفصال معرفتهم عن خبرتهم. ومع ذلك، واجهت محاولات هؤلاء الطلاب لتطوير معرفة معينة بالاستجابة إحباطاً متكرراً يمكن أن يعزى إلى عدم كفاية الافتراضات الأبستيمولوجية السائدة فى عملهم، أو انعدامها فى بعض الحالات، لاسيما المجموعتين الرئيستين من الافتراضات المستخدمة. وأولى هذه الافتراضات موضوعية إلى حد كبير، إذ تكون الاستجابة لعمل أدبى فيها معزولة كونها موضوعاً للدراسة، وتعالَج أما بوصفها مادة قابلة للتحليل على نحو مستقل، أو بوصفها جزءاً من فئة استجابات تُحلَّل إحصائياً. أما المجموعة الثانية فتتصوّر الاستجابة حاصل علاقة، أو تعامل، بين قارئ ونص معين حيث يُعَدُّ النص موضوعاً حقيقياً. وعلى الرغم من أن نتائج كلا المقتربين كانت ذات طابع إشكالى، فإن خطط البحث المتطورة وأحكام مؤلفيها عما تحمله من قيمة، توحى بالكيفية التى يمكن بها للتفكير الذاتى أن يندمج فى جهودنا الحالية على نحو مثمر(٥).

ومنذ ما يقارب عشرين سنة مضت، باشر جيمس ر. سكواير ***James R. Squire*** بدراسة استجابات قراءات اثنين وخمسين تلميذاً فى المرحلتين الدراسيتين التاسعة

(٥) إن المواد التي أوشك على مراجعتها لن تتضمّن إسهامات مدرسة جمالية التلقي الأوربي التي قدّمتْ عملاً جديراً بالاعتبار من طرف إنغاردن وياوس وآيزر وغروبين *Groeben* وآخرين. ولقد قام ريان شيجرز *Rien Segers* بمراجعة هذا العمل حديثاً في:

"Readers. Text and Author : Some Jnplication of Rezeptionnes thelik Yearbook of Comparative and General Literature, no. 24 (1975) : 15-23

إن معظم الدراسات الأوربية تختلف بشكل أساسي عن الدراسات موضع المناقشة هنا، إذ يرمي الكتّاب الأوربيون أساساً إلى تقديم نماذج عن القارئ من دون دراسة استجابات معينة لقراء معينين، ومن دون البحث في استجابات هؤلاء القراء العقلية الخاصة بوصفهم قراء. وإن دراسة ترمي إلى غايات مختلفة عن دراستي هذه، ستقدّم على الأرجح سياقاً ملائماً جداً لبحث هذا العمل تفصيلياً، والعناية بتنوّع صياغاته النظرية التي تدور حول " جمالية التلقي ".

والعاشرة " لأن دراسة الأدب، بالنسبة لمعلم الإنجليزية، ينبغي ألاً تتضمن التفكير في العمل الأدبي نفسه فقط، بل ينبغي أن تعنى بالطريقة التي يستجيب فيها التلاميذ لعمل أدبي ما "(٦). إن الأساس الفكري لعمل سكواير،شأنه شأن مجموعة الدراسات المشابهة التي بدأت في الوقت نفسه ومازالت مستمرة، هو أن العناية بالنص ليست كافية، بل العناية بالاستجابة هي الأكثر ضرورة. ومجال هذا الهدف هو مجال تداولي: فلقد عُدَّت البيداغوجية الموجَّهة نحو النص غير ذات تأثير بطريقة أو بأخرى. ولقد اعتقد العديد من المعلمين أنهم إذا ما فهموا الاستجابة، فسيكون تعليم الأدب أكثر نجاحاً أيّاً كانت معايير النجاح التي يطبّقها المرء.

إن كل ما كان يقوله الطالب في أثناء قراءته قصة قصيرة سمّاه سكواير استجابة، إذ إنه قسّم القصص على أجزاء، وسجّل ملاحظات عن كل قارئ بعد قراءته جزءاً من هذه الأجزاء بصورة مباشرة. وقد قام بتحليل المسوّدات المتمخّضة بمجموعها تحليلاً إحصائياً. ثمّ وضع كل إفادة عن كل استجابة في واحدة من المقولات الآتية: الحكم الأدبي، والتأويل، والسرد، والتداعي، واستغراق الذات، والحكم التوجيهي، والتنوّع. وبيّن التحليل أن التأويلات قد تشكّلت عن طريق المجموعة الأكبر من الإفادات. واكتشف سكواير، فضلاً عن ذلك، أن القدرة التأويلية " غير ذات صلة عموماً بالقدرة العقلية والقدرة على قراءة الموضوعات "(٧). ولاحظ أخيراً وجود تطابقات مميَّزة بين الإفادات المدرجة تحت مقولة استغراق الذات والإفادات المدرجة تحت مقولة الحكم الأدبي، بمعنى أن القراء أنفسهم كانوا يميلون إلى كلا نوعي الإفادات في استجاباتهم.

ولم يفصح سكواير عن سبب اعتقاده بأن التأويل كان هو المقولة المهيمنة ، ولا عن سبب اعتقاده بأن استغراق الذات والحكم الأدبي بدا أنهما تحدثان معاً . وقال بأن استقلال القدرة التأويلية عن القدرة العقلية والقدرة على القراءة قد انعكس على نحو

(٦)*James R. Squire, The Responses of Adolescents While Reading For Short Stories (urbana, Ill.: National Council of Teachers of English, 1964). 9.1.*

وهذه الدراسة كانت قد بدأت قبل أن تُنشَر بثماني سنوات.

(٧)*Ibid., p.51.*

سيء على الفائدة المتوخاة من الاختبارات القياسية التى استخدمها لقياس القدرتين الأخيرتين . وعلى أية حال ، إذا ما عُدَّ التأويل نتيجة طبيعية لتجربة اللغة التى يتمُّ التحكم بتحفيزها ، تتضح هيمنة التأويل بوصفها ردَّ فعل على الأدب ، واستقلاله عن المهارات القابلة للاختبار . فالتأويل يحفَّز بشكل طبيعى ، فهو وظيفة ذهنية أكثر عمومية وتحديداً من مهارة القراءة أو إجراء الاختبار.وعلاوة على ذلك ، إذا كانت الاستجابة عملية تقييمية ضرورة ، فإن استغراق الذات العميق يجتذب معه الكثير من أحكام القيمة الواضحة . ويلاحظ سكواير عموماً أن تحليله الإحصائى يوحى " بأنه رغم وجود مجموعة معينة من الميول قابلة للملاحظة فى ردود أفعال قراءات المراهقين ، فإن التنوع الفردى ينتج عن التأثير الفريد لقابليات كل قارئ واستعداداته وما يمتلكه من خبرة "(٨)، بمعنى أن لردود الأفعال طابعاً ذاتياً .

وجّه سكواير جزءاً من دراسته نحو هذا الاتجاه من التفكير. فلقد بحث فى الخلفيات الشخصية لثلاثين من قرائه، وحصل على معلومات تفصيلية " من خلال مشرفى المدارس، ومن خلال مداولاته مع المعلمين والأفراد، ومن خلال مراقب صفّى مدرَّب أعدَّ تسجيلاً قصصياً لسلوك كل طالب وتعليقاته فى أثناء درس اللغة الإنجليزية ". ولسوء حظِّه، شعر سكواير بعدم قدرته على التأثير فى نتائج هذا البحث: " إن دراسة ثلاثة عشر قارئاً كشفت عن بيِّنةٍ ضافية توضح الطرائق التى من خلالها تؤثر الخصائص الشخصية فى الاستجابات الأدبية. وعلى أية حال، ينزع تعقد العلاقات والتنوع الفردى إلى الحيلولة دون أى تعميم بسيط. وفضلاً عن ذلك، فإن مشكلة الحصول على بيِّنة واضحة يمكن تأويلها بسهولة هى مشكلة تظهرها صعوبة تطوير مقاييس دقيقة لكل من الاستجابات والملامح الشخصية "(٩). وقد حالت المعايير الأبستيمولوجية للقياس الدقيق وللبيِّنة القابلة للتأويل بسهولة دون استخدام سكواير . للمضامين التفصيلية التى جمعها. وفى النهاية، كبح شعوره بأن ليس ثمة طريقة لاستخلاص معرفة حاسمة من الموارد الطبيعية ومن بيانات الاستجابة والتأويل، كبح

(٨)*Ibid., p. 50.*

(٩)*Ibid., pp. 15-27*

اهتماماته الحدسية بالإستجابة وطبيعتها الذاتية. وكمحصلة لذلك، استنتج سكواير أن " التحليل الأدبى " ظلَّ هو الهدف البيداغوجي، وأن الاستجابة هى مجرد وظيفة ثانوية ممكنة(١٠).

وبعد تسع سنوات من محاولة سكواير، استخدم جيمس ر. ولسون *James R. Wilson* البنية البحثية نفسها فى دراسته قراءات الطلاب الجامعيين المبتدئين للروايات، وهذه البنية البحثية تتكوّن من أربع وخمسين قارئاً يستجيبون لثلاث روايات، مع استجابات تحلَّل إحصائياً من خلال استخدام المقولات التى صنّفها سكواير، ولكنه استقصى، على نحو أكثر سعة، الدراسات العميقة لتسعة موضوعات. ولقد كررت نتائج البحث الإحصائى اكتشاف سكواير فيما يتعلق بالدور المهيمن للتأويل فى استجابات الطلاب، وقد أوحت هذه النتائج، فضلاً عن ذلك، بأن المناقشة الصفية للاستجابات زادت من قدرة الطلاب على التأويل. وعلى أية حال، تمخّضت ملاحظات ولسون الاستنتاجية الوفيرة عن تلك الدراسات العميقة. فهو يقول ، بدءاً، إنه على الرغم من أن بعض الاستجابات " كانت غير معقّدة أو ملتبسة ... متشظِّية أو جزئية ... فلقد كان من الصعوبة إثبات أن هذه التأويلات كانت تأويلات رديئة بُنيتْ على أساس قراءات رديئة أو استجابات مستهلكة ". وقد تمَّ التوصّل إلى هذا الاستنتاج فى أثناء محاولة ولسون الواعية زيادة ادّعاء سكواير أن قراءه غالباً ما أساؤوا تأويل العمل وشوّهوه. لم يكن كشف ولسون متناقضاً أساساً مع كشف سكواير، لقد كان ببساطة نتيجة دراسة دقيقة وافتراضات أبستيمولوجية أقل تقييداً: " فحتى التأويلات الواضحة الرداءة التى

(١٠)*Ibid., p. 54* .

هنا ثمة معنى خاص يتصوّر من خلاله سكواير التحليل الأدبي. " إن التقنيات التي تمكّن المعلم من عرض المساعدة على توضيح كيفية التأويل، ربما تزيد من فاعلية التدريس في التحليل الأدبي. فالمعلم قد يقرأ مثلاً جزءاً من قصة معينة للصف، ليسأل الطلاب من ثم أن يتنبأوا بسلوك شخصيات القصة على أساس الفقرة التي قدّمها لهم. وإن عقد مقارنة لاستجابات الطلاب بالحوادث الفعلية من الجزء المتبقي من القصة، سوف يمكّن المعلم من التعامل، بصورة ملموسة، مع مشكلات من قبيل مشكلة المعقولية والموضوعية في التأويل ". وبينما تكون هذه التقنية مفيدة، فإنها تظل غير مختلفة عن وسائل التعليم التقليدية من حيث قياسها الأساسي لفاعلية التأويل في افتراض معيار نفسي للنص. وهكذا، فإن الطالب الذي لايخمّن النهاية الصحيحة، لابدَّ له من أن يعدَّ تخمينه غير مشروع، رغم أن هذا التخمين قد يحتوي على درجة مهمة من قيمة الصدق بالنسبة لذلك القارئ.

سبّبتها النواقص فى معجم المفردات أو العجز عن إتمام قراءة الرواية ـ وهذه نادراً ما كانت موجودة ـ تتضمّن مسائل معقدة. فمن جهة أولى : ما حدود التأويل المشروع ؟ ... ومن جهة أخرى: هل الأدب بنية معايير ؟ ... وقد يتجاهل تعريف أداتى للتأويل هذه النقاط النقدية الأساسية، بيد أن الاكتشافات أوحت بأن تحليلاً للاستجابات المتوفرة كان أكثر فائدة(١١). ونظراً لعدم وثوق ولسون بما يمنح التأويل مشروعية ، فقد كان قادراً على كشف تعقيد تنوّع القراءات وقيمتها، بل إنه كان راغباً فى استثمار المصدر الذاتى لاخفاقات المهارة والفرع الدراسى بوصفه جانباً مشروعاً أخلاقياً ونفسياً من تأويل القارئ . يوحى عمل ولسون إذن بأن العناية بالاستجابة أكثر أهمية للدراسة الأدبية من استخدام معايير الدقة التأويلية.

لقد أفضى إدراك ولسون لدلالة الاستجابات إلى التفكير فى ملاحظة سكواير المتصلة بالعلاقة بين استغراق الذات والأحكام التقييمية. ويخمّن ولسون ـ فى تبنّيه علاقة " معقدة " " بين استغراق الذات ونوعية التأويل " ـ إن " استغراقاً ابتدائياً للذات هو مسألة ضرورية للعمليات التأويلية الفعالة. فربما يستطيع أغلب الأفراد أن يستهلّوا عملهم بإشغال أنفسهم بالمسائل ذات الأهمية الشخصية فقط. بمعنى أن التأويل قد يكون عملية إسنادية ثانوية، وقد يكون مستحيلاً من دون استغراق الذات الابتدائى ". وعلى الرغم من أن هذا مجرد تخمين، بشكل لايمكن إنكاره، فإنه يكيّف ملاحظة سكواير ويوسّعها لتشتمل على التأويل، ولتوضع بعد ذلك فى القضية القائلة: إن التأويل تسنده الاستجابة. كان ولسون، عموماً، أقلّ اقتناعاً من سكواير بنتائج المسح الإحصائى، ويبدو أنه يشدد، على نحو أوسع، على تضمينات فردية كل تأويل. وقد كشفت مشروعاته عن أنه حيثما كان هناك ما يظنّه " درجة عالية من الكفاية التأويلية "، "فإنها توحّد بين عمليتىْ التقمّص والتحليل أكثر مما تفصل بينهما "(١٢). وعلى العموم، فإن هذه الملاحظة الأخيرة، فى سياق بحث ولسون، شاذة مادامت تعارض تقسيم

(١١)*James R. Wilson, Responses of College Freshmen to Three Novels (Urbana, Ill.: National Council of Teachers of English, 1966) pp. 39,40.*

(١٢)*Ibid., p. 38*

الاستجابة على فئات، وتؤيّد النظر لكل استجابة بوصفها فعلاً ذهنياً موحّداً قابلاً للوصف بالنسبة للمستجيب وبالنسبة للاستجابات الأخرى بشكل رئيس وثانوى على التعاقب. ويعى ولسون، أكثر من سكواير، خطر هذا الشذوذ، بيد أن ملاذه الوحيد كان، بسبب الكبح الأبستيمولوجى أيضاً، هو توضيح هذا الشذوذ بوصفه توقّعاً هادياً ومفيداً لمعلم الأدب.

يقترح عمل ألان بيورفيه *Alan Purves*، الذى ابتدأ بعد عمل ولسون ببضع سنين ومازال مستمراً، دراسة الاستجابة بوصفها السمة المركزية للبيداغوجيا الأدبية فى مناهج المدارس العليا والكليات. وقد حرّر سلسلة من المجلدات بعنوان الاستجابة لتكون نصوصاً للمنهج الدراسى المتمركز حول الاستجابة الذى اقترحه من بضع سنين(١٣). والسياق الذى تجرى فيه اقتراحات بيورفيه هو نفس سياق سكواير وولسون، وأعنى بذلك: الحدس بأهمية استجابة أى قارئ للأدب، وتكوين الخطط التداولية لاستخراج الاستجابة منها ومناقشتها مع القراء الطلاب من المرحلة السابعة فى الجامعة. وأبستيمولوجيا بيورفيه شبيهة بأبستيمولوجيا ولسون، إلاّ أنها أقلّ تأثراً بتعقّد المسألة؛ ولذلك فهى أقل عناية بالتجربة الذاتية للقراءة.

إن الأساس المفهومى لعمل بيورفيه هو نظام محكم التصنيف مصمّم أصلاً لتعيين أى عنصر فى جميع البيانات المحتملة المكتوبة عن الاستجابة للأدب(١٤). لقد ابتدأ هذا النظام كتحسين للنظامين اللذين استخدمهما سكواير وولسون، إلاّ أنه أصبح تعريفاً مقولياً لإمكانات الاستجابة. والمقولات هى الإشغال (أو الإستغراق) والإدراك الحسى والتأويل والتقييم. وتصبح هذه المقولات، فى الصف الدراسى، مجالاتٍ يلتمس فيها المعلم، بصورة واعية، تحسين أداء الطالب. ويتصور بيورفيه أن القارئ وجماعيته ينظمان

(١٣)*Alan C. Purves, ed. How Porcupines Make Love: Notes on a Response-Centered Curriculum (Lexington, Mass.: Xerox Publishing Co.,1972).*

(١٤) كان أول اقتراح للنظام التصنيفي في كتاب:

Alan C. Purves and Victoria Rippère, Elements of Writing About a Literary Work: A Study of Responses to Literature (Urbana, Ill.: National Council of Teachers of English, 1968).

الانشغال والتقييم، بينما ينظِّم النصُ الإدراكَ الحسيَّ والتأويلَ: " إن العمل الأدبى والفرد الذى يستجيب له يمكن أن يُستخدما، كما أعتقد، كبؤرتين لأى إفادةٍ يمكن أن يكونها ذلك الفرد عن عمل ما، كما يمكن لهاتين البؤرتين النظريتين أن يقوما بدور بؤرتين تعليميتين بصورة جيدة "(١٥). وبقصد تطوير المعرفة فى المستقبل يقترح بيورفيه تقسيم الجهد بشكل مماثل: " وهكذا قد يكون الاتجاه القادم فى البحث هو لاستكشاف نظام الإستجابة الأدبية المعقد. وربما يوظِف مثل هذا الاستكشاف، بصورة جيدة، تقنية حالة دراسية لاستكشاف جوانب عديدة من استجابات أفراد قلائل. ولابد من مواشجة هذه التقنية بالتحليل المتعدد الأشكال، والموازنة المتعددة الأبعاد، والتحليل التجزيئى، ومعالجات إحصائية أخرى أكثر تعقداً "(١٦). وفى عمل بيورفيه، كانت العناية بالاستجابة كبيرة الغاية، وبينما لم يشهد تصوّر المعرفة تغيّراً من طرف أولئك العلماء الذين شايعوا نيوتن، لم تكن هناك، فى الحقيقة، أبستيمولوجيا على الإطلاق، متجلّية مثل تجلّيها فى تطبيق تقنيات البحث الموجودة ،لكن من دون إدراك كيفية استخدام المعرفة التى تنتجها هذه التقنيات. فعلى سبيل المثال، ومن أجل استخدام أربع مقولات متطوّرة، لابدَّ من التوفّر على توزيع لكل استجابة من استجابات الصف، ومن ثمَّ تصبح كل مقولة من مقولات الإتجابة مناسَبةً لتطوير المعرفة الموضوعية: فلعلَّ طالباً يرى أنه يشغل نفسه فقط من دون أن يتعلّم التأويل، وبذلك يصبح التأويل الموضوع الذى يجب أن " يتعلّمه ". إن الفعل

(١٥)*Ibid., p. 64*

إن تصور بيورفيه للنص كمعيار تنظيمي يمكن أن يُلتمس في نظرته لفعل إدراك عمل أدبي. فهو يقول " عندما يفحص الطالب تعبيره عن إدراكه الحسي فإنه يستعين بالنص فقط... ويستطيع أن يثبت مشروعية تعبيره ذاك بأن يبين أن المعطيات كافية " (*p61*) وكما ناقشت ببعض التفصيل في كتابي:

Readings and Feelings: An Introduction to Subjective Criticism)Urbana, Ill.: National Council of Teachers of English, 1975).

إن إدراك القارئ للنص هو لغاية بيداغوجية يتمتع ببعد خصوصي أكثر مما يطابق النص، تلك المطابقة التي لايمكن أن تكون دقيقة. وأنا أناقش هذه المسألة، مرة أخرى، في الفصل الخامس من كتابي.

Subjective Criticism)Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978)

(١٦)*Alan C. Purves and Richard Beach, Literature and the Reader: Research in response to Literature, Reading Interests,and the Teaching of Literature)Urbana, Ill.: National Council of Teachers of English, 1972) p37.*

التعليمى فى هذا المثال لايختلف عن الفعل التعليمى المستخدم فى حالة كون الطالب بحاجة إلى " تعلّم " الأدب. فإذا ما سأل طالب: لماذا يجب عليه الآن تعلّم التأويل ؟ فالجواب الوحيد الذى يمكن الحصول عليه هو: " إن الدراسات تبيّن أن الاستجابة سوف تتضمّن (أو يجب أن تتضمّن) المقولات الأربع بأسرها ". وأخيراً، إن أساس تطوير المعرفة إنما هو أساس موضوعى وتراكمى أكثر من كونه ذاتياً أو مولّداً ذاتياً. وطبقاً لذلك، يحاول البحث المنظّم أن يضمّ الكثير من مجموعات الاستجابة الدالة إحصائياً ودراستها بتقنيات رياضية أكثر تعقيداً. ومع ذلك، إذا كانت استجابة الفرد غير محكومة بالنتائج الإحصائية، فإن مثل هذه النتائج لن تؤدى إلى هدف معين: فأسئلة القارئ الفريدة لايمكن أن تحلّها معرفة إحصائية.

تكشف اقتراحات بيورفيه الملموسة للوظيفة الدراسية الصفية عن نتائج الافتقار إلى الأبستيمولوجيا. فهو يبيّن "أن المعلّم، فى المنهج الدراسى الذى يركز على الاستجابة، يعمل على استخراج أكمل استجابة ممكنة. وعند بعض النقاط يتعين على المعلّم أن يكون لحوحاً فى طرح الأسئلة: (لماذا ؟) (وما الذى تعنيه ؟). (أطلعْنا على المزيد). (أنا لاأفهم) "[١٧]. وفى حين تكون هذه التساؤلات متساوقة مع العناية بالاستجابة الذاتية، فإن البيداغوجيا تتمثّل فى صعوبة التعامل مع الإجابات. وما لم يفهم المعلم نوع المعرفة التى تنمّيها هذه التساؤلات، فلن تعود هناك وسيلة لمواصلة النقاش الذى شرعوا فيه[١٨]. إن " تمام " الاستجابة يُحدَّد موضوعياً من خلال المقولات

(١٧)*Purves, How Porcupines Make Love, p. 48*

(١٨) في المؤتمر الذي انعقد في تشرين الثاني سنة *1976* بالمعهد القومي لمعلّمي اللغة الإنجليزية بشيكاغو، تحت عنوان " إستجابة القراء للأدب " كان البحث الذي قدّمه والتر سلاتوف بعنوان " في الاستجابة لاستجابات القراء "، أما البحث الذي قدّمه ريتشارد أدلر فكان بعنوان " هم يقرأون، هم يستجيبون. وماذا بعد ذلك ؟ ". وكما يوحي عنوان سلاتوف،فإن مقتربه مقترب غير رسمي،فهو يشجع الاستجابات، ولكنه يفتقر إلى أية غائية معرفية، ليجد صعوبة في توحيد وتحديد السلطة التي يشعر بها كونه معلّماً، وما إن يؤكد هذه السلطة حتى يبدأ كل من تجميع الإستجابة ومناقشتها بأن يذعنا إليه تماماً، ويتخذ الصف شكلاً تقليدياً. أما أدلر فقد صوّر من جانبه كيف اتّبع تقنية بيورفيه بشكل عام،وحدد بطريقة مماثلة سلطته البيداغوجية بالطريق التقليدية. ومن الجدير بالملاحظة، على نحو خاص، أن الأبستيمولوجيا، في هذين المثالين، تبدو أنها مرتبطة، على نحو وثيق، بالكيفية التي يتصوّر فيها كل معلم سلطته داخل الصف الدراسي. وتساعدنا أعمال فش وإليوت وجوردان، التي سنناقشها في المقالة لاحقاً، على إلقاء الضوء على هذه المسألة.

أكثر مما أن يُحدَّد ذاتياً من خلال التوجّه الشخصى للقارئ عند تلك اللحظة. فمن جهة أخرى، يستخدم القارئ فى جهوده لمعالجة المعرفة الذاتية لغة تحيل على الأساس التحفيزى لتجربة القراءة. ومن دون لغة كهذه، يمكن أن تدرَك أجوبة الأسئلة السابقة فقط بوصفها منحة معلوماتية أكثر من كونها أفعالاً يحققها القارئ فى أثناء عملية التركيب. وبرنامج بيورفيه يمثّل الحدَّ الذى يمكن أن تنجَز فيه دراسة الاستجابة من دون تغيير فى موقف الحس المشترك الذى يتصوّر كلاً من الذات المستجيبة والموضوع الجمالى كموضوعين حقيقيين.

خضعت هذه الافتراضات، فى الجهود المكرّسة لدراسة الاستجابة، إلى تغيرات مهمة، رغم أنها لاتتضمّن تحوّلاً صوب نموذج جديد. فهناك عناصر يمكن نسبتها إلى أى نموذج قائم فى الدراسات، ولكنها تميَّز بأنها عناصر لانموذجية؛ لأن انتباهها ينصبُّ على تجربة استجابة شاذة قصدَ اكتشاف ما سوف تضطلع هذه التجربة بفهمه. وتقرّ هذه المجموعة من الدراسات بالدور الفعال للقارئ - بوصفه ذاتاً أكثر من كونه موضوعاً - فى تطوير استجابته، وتتصوّر هذه الاستجابة كمحصلة، أو تعبير عن، علاقة القارئ بالمؤلف أو بالنص أو بكليهما معاً. والنص يُتَصَوَّر إما بوصفه موضوعاً حقيقياً أو شخصياً ولكن ليس موضوعاً رمزياً. وتمثّل هذه الافتراضات تخلّياً عن السعى وراء معرفة يمكن صياغتها رياضياً، ولكنها لاتتضمن أبستيمولوجيا بديلة.

ومنذ حوالى أربعين سنة تقريباً اقترح دى. دبليو. هاردنغ *D. W. Harding* أن حالة الاستجابة مناظرة لحالة الثرثرة: " فالكاتب المسرحى، والروائى، وكاتب الأغنية، وفريق إنتاج الأشرطة السينمائية، جميعهم يفعلون الشئ نفسه مثل الثرثار .... فكل واحد منهم يغرى متلقّيه بالموافقة على أن التجربة التى يصوّرها هى تجربة ممكنة وممتعة، وأن موقفه من هذه التجربة، الكامن فى تصويره، هو موقف ملائم ". وعلى الرغم من أن " دورى المضيف والمتلقى متبادلان فى الثرثرة من أحدهما للآخر "، فإن الشرط الأساسى للمشاهد يحدد المستمع فى الثرثرة والمتلقى فى الفن[١٩]. وعلى هذا

(١٩) *D. W. Harding, "The Role of the Onlooker", Scrutiny 6 (Decebber 1937) : 257.*

النحو يحدد هاردنغ حقيقة حالة الاستجابة بوصفها تجاوزاً لجانب مركزى لحالة المحادثة.

ولمواصلة سير تفكيره، يوضح هاردنغ، بعد خمس وعشرين سنة تقريباً، مقترحه على نحو أكثر دقة. فهو يعيد تحديد الفكرة الأصلية بقوله: " إن طريقة استجابة القارئ لرواية يمكن أن يعدًّ امتداداً لطريقة استجابة المشاهد لحوادث فعلية معينة. وضمن هذه الاستجابة (للفن) ثمة عاملان رئيسان وهما: " الاستكناه الخيالى أو الوجدانى للأشياء الحية الأخرى، وفى الدرجة الأولى للناس الآخرين " و " تقييم المشاركين وما يفعلونه ويعانونه، تقييماً سوف أوصله، فى تحليل آخر، ببنية اهتمامات القارئ وعواطفه ". وهكذا يوصل هاردنغ الإدراك بالتقييم كسمتين تعلِّمان الاستجابة ، كما ناقشتُ ذلك فى بداية هذا الفصل. ومن ثمَّ يعتقد هاردنغ بأن التماثل القائم بين الثرثار والقارئ هو ليس جمعاً لأناس حقيقيين " بل هو فقط الشخصية التى يبدعها المؤلف قصدَ التواصل "[٢٠]. وبذلك، فإنه بدلاً من أن يعرِّف الاستجابة حسب دور الشخصية الرمزية يعود هاردنغ إلى نموذج الثرثار الأصلى، ويعرِّف الاستجابة كجزء من حالة تواصل معين، وتكون هذه المرة مع المؤلف.ويصل هاردنغ، من خلال اهتماماته بالاستجابة، الغاية الفكرية نفسها التى وصل إليها هيرش ***Hirsch*** من خلال اهتمامه بالتأويل. ولم يأخذ أىٌّ منهما الطبيعة الرمزية للعمل الفنى بنظر الاعتباركونها ذلك العامل الذى يحدد الاستجابة أو التأويل. وعلى الرغم من زعم هاردنغ أن المؤلفين يوصلون قناعاتهم الذاتية أكثر مما يوصلون المعنى، فإنه يجادل أخيراً فى أن " الفهم لدى القارئ والوضوح لدى المؤلف هما شيئان أساسيان للأدب، ويتضمنان التزامات من كليهما "[٢١].

(٢٠)*D. W. Harding, "Psychological Processes in the Reading of Fiction", British Journal of Aesthetics 2 (April 1962) 147.*

(٢١)*D. W. Harding, "Reader and Author", Experience Into Words: Essays on Poetry (London: Chatto and Windus, 1963) p. 173*

في الحقيقة، يجادل هاردنغ في أن إيصال المؤلف لقناعته يعتمد على معناه. وهذه النظرة إلى المعنى هي نفسها نظرة هيرش: عندما " نفرِّغ تماماً العمل من المعنى الذي يمكن أن يحوزه من مؤلفه... فإننا نفقد إمكانية مقاسمته قناعته بالعمل الناجز " (ص *168*). وعلى أية حال، فإذا لم تماثل قناعة القارئ قناعة المؤلف ومعناه، فإن نطاق التجربة الممكنة الناتجة من القراءة يكون واسعاً جداً وينظَّم من خلال المسؤولية التي يحملها القارئ اتجاه نفسه وجماعيته.

وعلى غرار نظرة هيرش تقلل هذه النظرة من كل من النطاق النفسى والوظيفة التحديدية للفعل الذاتى فى الاستجابة والتأويل .

لقد حاولت لويزا روزنبلات *Louise Rosenblatt* فى الوقت نفسه تقريباً أن تستشرف، مثل هاردنغ، فهماً جديداً للاستجابة عبر إعادة تصوّر حالة القراءة بالتشديد الخاص على فعل القارئ ، فهى تقول : " تدلُّ عملية فهم عمل ضمناً على إعادة خلقه أساساً ، وهى محاولة لإدراك الإحساسات والمفاهيم المبنية التى يسعى المؤلف من خلالها إلى نقل طبيعة مفهومه عن الحياة . ولابد لكل فرد من أن يكوّن تركيباً جديداً لهذه العناصر على وفق طبيعته الخاصة به ، ولكن الشىء الأساسى هو أن يستحضر مكوّنات التجربة التى يشير إليها النص فعلياً "(٢٢). وروزنبلات تحيد عن نظرتى هيرش وهاردنغ عندما توجّه انتباهها - بعد أن تقرّ بإبداع المؤلف الأصلى للنص - لا لإعادة تركيب القارئ لتجربة المؤلف ، وإنما لإعادة تركيبه المعانى التى يوحى بها فى النص . والفكرة التى تستخدمها روزنبلات قصدَ إضفاء طابع تصوّرى على هذه العملية هى فكرة التبادل الأدبى الذى تشرحه كما يأتى : " يستخدَم التبادل ... بالطريق التى قد يشير بها المرء إلى العلاقة المتبادلة بين العارف و المعروف ". وهكذا فهى تهتدى إلى التمييز بين " النص ، أى متتالية الرموز المطبوعة أو المنطوقة ، و العمل الأدبى (القصيدة والرواية الخ) الذى ينتج عن اقتران قارئ معين بنص "(٢٣). وهذا التحديد للعمل هو الفكرة الأساسية لاستشراف لويزا روزنبلات الأساسى ، ذلك الاستشراف الذى يتضمن فكرة التواصل بين المؤلف والقارئ ، ولكنها تعدُّ التواصل مجرد وظيفة ثانوية لفعل القارئ الذاتى ، أى تركيب العارف لما يعرفه.

(٢٢)*Louise M. Rosenblatt, Literature as Exploration (1938 revised and rpt., New York: Noble, 1938), p. 113.*

(٢٣)*Ibid., p. 27 n.*

لقد نوقشت هذه النظرات أيضاً في:

"The Poem as Event", College English 26, no. 2 (November 1964) : 123-28

وهى تشير بهذا الصدد إلى أن الكثير من الحقائق - الإجتماعية والسِّيَرية والشكلية - قد يدلى بها باعتبارها معرفة تدور حول الأدب، ولكن " جميع هذه الحقائق قابلة للاستهلاك مالم تقم ، على نحو ثابت ، بتوضيح وإغناء التجارب الفردية للروايات أو القصائد أو المسرحيات المميزة ". وفى غضون ذلك،يحدد القارئ هذه التجربة بأن يجتذب " للعمل السمات الشخصية ، وذكريات الحوادث المنصرمة ، والاحتياجات والمشاغل الراهنة ، وحالة نفسية معينة بدقة بالغة ، وظرفاً واقعياً معيناً . وهذه العناصر وكثير غيرها،فى تأليف لايمكن أن يكون مزدوجاً ، تحدد استجابته لمساهمة النص الخاصة "[٢٤] . وعلى وفق هذه الاعتبارات فإن كل قراءة لنص هى قصيدة مختلفة فعلاً، وتعبير " يجب أن يعين بوضوح استغراق كل من القارئ والنص ". إن تجربة قراءة ما هى تبادل متواشج ، وهذا ما يكوّن العمل . وعليه ، فإذا سعينا لأن " نعرف " قصيدة ما " فإننا لانستطيع أن نتفحّص ببساطة النص فقط ، ونتنبّأ " به ، بل بالأحرى " إن قارئاً أو مجموعة قراء يتمتّعون بصفات معينة ينبغى أن يُفترَضوا: على سبيل المثال، فالمؤلف يُعَدُّ قارئاً عندما يبدع النص ، أو عندما يقرأه عقب سنوات لاحقة ، أو مثلاً شخص معاصر للمؤلف يتمتّع بخلفية مشابهة أو مختلفة من حيث التعليم والخبرة ، أو أفراد آخرون يعيشون فى أمكنة وأزمنة وبيئات معينة "[٢٥]. إن هذه الصياغات تعادل الزعم بأنه لايوجد عمل ناجز مالم يكن هناك شخص يقرأه ، وليس مهمّاً أن يُتَصَوَّرَ النص ، عندما يُدرَس ، كوظيفة لذهن قارئ ما ، وبالعكس فإنه لايمكن أن يوصف " من دون الإحالة على القارئ "[٢٦]. ويعدُّ هذا المبدأ، كمبدأ إجرائى، واحداً من أسس النقد الذاتى .

يمثِّل تفكير روزنبلات ، للوهلة الأولى ، صياغة لموقف فكرى يستطيع أن يكيِّف الاستجابة ، بأبعادها كافة ، لدراسة منظَّمة للأدب . فلقد ظهرت اقتراحاتها منذ بضع عقود مضت شأنها شأن اقتراحات ريتشاردز وهاردنغ ، إلاّ أنها

(٢٤) *Rosenblatt, Literature as Exploration, pp. 27, 30-31*

(٢٥) *Rosenblatt, 'The Poem as Event", p. 127*

(٢٦) *Rosenblatt, Literature as Exploration, p. 29.*

لفتت الانتباه منذ أقل من عقد مضى . وخلال تلك السنوات الفاصلة بين هذين الموقفين ، سادت وجهة نظر مختلفة ، وهى وجهة نظر النقد الجديد المفرط فى الموضوعية . ويوثّق هذا التاريخ بقوة تطورات نموذج الفكر . فلقد أصبحت أشكال التفكير الذاتية قابلة للتطبيق فقط بعد أن اتّخذ النموذج الموضوعى مجراه فى الدراسة النقدية والأدبية .

إن عمل روزنبلات على الرغم من تكوّنه من خلال المواقف والاهتمامات الذاتية هو عمل ذو طابع إشكالى طاغٍ من جهة عنايته التصوّرية بالقضايا الأدبية حصراً . ولأن الارتباط الخاص بين قارئ ونص لا يُعدُّ مظهراً موضعياً لتغيّر نموذجى عام، فإن المبدأ الأساسى لعقلنة هذا الارتباط هو، بالنسبة لها ، مبدأ تداولى. والسلطة الرئيسية التى تزعمها هى سلطة أخلاقية ، فمن الخير للطالب أن يبحث فى تجربته الأدبية الخاصة . وبينما تكون هذه المجادلة مقبولة ، يمكن رفضها أيضاً ، لأن الكثيرين يعتقدون بالعكس ، بمعنى أنه على أساس تداولى محض ، قد تكون أهمية العناية بالقراءة بنفس أهمية الاستجابة الكاملة. وفى الحقيقة ، تؤمن روزنبلات بالمجادلة الأخيرة هذه مادامت تحذّر ، فى جوانب عديدة من مناقشتها، من أن تتبعثر " التجربة التى يشير إليها النص فعلياً "[(٢٧)] تبعثراً واسعاً.

وفى دراستها تستلزم فكرة التبادل بين القارئ والنص اهتماماً متساوياً بكليهما.

(٢٧) *Ibid., p113.*

طوال بحث روزنبلات، ثمة صياغات تدلّ ضمناً على تمييز موضوعي بين تأويل وافٍ وتأويل غير وافٍ: " سوف يتطلّب تحقيق رؤية واضحة للعمل فصل العناصر العرضية وغير المهمة من العناصر الرئيسة والمناسبة في استجابة القارئ للنص. ما الذي كان في ذهنه بحيث أفضى به إلى أن ينظر إلى العمل نظرة محرَّفة أو متحيِّزة ؟ " (ص *79*). وحالما يكون هناك معنى " رؤية واضحة " أو إدراك " محرَّف " فإن فكرة الصحّة الموضوعية تُستحضَر ضمنياً، وكل طالب على معرفة بهذا. وفيما بعد، تتحدث روزنبلات عن الحاجة إلى تحقيق " رؤية غير محرّفة لعمل الفن "، وتجادل في أنه " لابدَّ من أن يكتشف القارئ أن بعض التأويلات يمكن الدفاع عنها أكثر من غيرها " (ص *115*). وأنا أعتقد بأن الطلاب يعرفون بشكل اعتيادي أنهم يستطيعون الدفاع عن نظرات معينة بصورة أفضل من دفاعهم عن نظرات أخرى، ويعرفون أن مهمتهم تتمثل في الوصول إلى التعبير عن شكٍّ صغير بصدد أن تأويل المعلم يمكن الدفاع عنه نوعاً ما أكثر من تأويلهم. والحقائق الكلية المتعلقة بما يطرأ على الإدراك من تحريف، وما يتعلق بالتأويل الخاص تأتي عرضاً في مجادلة روزنبلات باعتبارها سمات لاأخلاقية أو غير وافية للوظيفة الذهنية، أكثر من كونها سمات محددة تلتمس رعاية واعية في المدرسة. وفكرة " التبادل " هي عقلنة للتناقض القائم بين الاعتقاد المألوف بالتأويل الموضوعي والوعي الناشيء حديثاً بفعالية القارئ الواضحة وسأناقش هذه المسألة باستفاضة فيما يتعلق بروزنبلات ونورمان هولاند.

وفى دراستها تستلزم فكرة التبادل بين القارئ والنص اهتماماً متساوياً بكليهما. فهى تجادل فى أن استجابة القارئ تتغير وتتحدد فى أثناء تطورها من طرف النص على نحو متعاقب ، وليس من طرف إدراك جديد لها . والافتراض الكامن خلف هذه المجادلة هو طبيعة النص الفعالة. حقًّا ثمة وهم يُشيع ، غالباً ، بأن النص يؤثر على القارئ ، ولكن من النادر أن يعمل النص على هذا النحو فعلاً . والنموذج الذاتى يعتقد ، فى تشديده على التمييز بين الموضوعات الواقعية والموضوعات الرمزية والذوات (أى الناس) ، إن الذوات فقط هم القادرون على إتيان ذلك التأثير ، وإن الشكل الأساسى لذلك التأثير هو تقسيم التجربة تقسيماً تحفيزياً على هذه الأصناف الثلاثة. التمييز الذى تشعر به ذاتٌ ما بينها وبين الرموز التى تستخدمها هو أساس العملية العقلية الواعية . فالرموز هى المعادلات الذاتية للتجربة بالضبط كما أن الاسم (ذاتى *my-selff*) هو رمز الشعور والوعى بهذه الذات . ولكون القارئ يتعامل فعلياً مع ترميزه للنص، فإن معرفة تجربة القراءة يجب أن تبدأ مع جدل الذات ذاك . وكل ما بمقدور قارئ أن يفعله مع الموضوع الحقيقى ، أى النص ، هو تفحصه . وسوف يتفق قراء النص نفسه على أن تجربتهم الحسية الحركية للنص هى التجربة نفسها . وربما يتفقون ، أيضاً ، على أن المعنى الاسمى (المتعلق بالأسماء *nominal meaning*) للكلمات هو نفسه عند كل واحد منهم . وفى ماخلا هذه الاتفاقات فإن الإجماع الوحيد حول نص ما يتمثل فى وظيفته كموضوع رمزى ، الأمر الذى يعنى أن مناقشة ضافية لهذا النص تُسند إلى كل ترميز وإعادة ترميز يجريهما القارئ على النص . وهذان الفعلان اللذان يجريهما القارئ يحولان النص إلى عمل أدبى . لذلك، يجب أن تحيل مناقشة العمل على التركيبات الذاتية التى يجترحها القارئ ، وليس على تفاعل القارئ مع النص .

إن المسألة التى نوقشت حديثاً جداً فى عمل نورمان هولاند هى مسألة كيفية تصوّر فعل القراءة إذا ما عزيت إلى الاستجابة أهمية قصوى. وعلى الرغم من اختلاف وجهة نظره للمشكلة عن وجهة نظر روزنبلات فى بضع جوانب رئيسية ، إلاّ أن تصوّره الأساسى للقراءة شبيه بتصوّرها إلى حد بعيد، فهو يقول: " لايعُدُّ النقد الأدبى ...

النص موضوعاً لبحثه ، وإنما التبادل بين النص والقارئ هو ما يبحث فيه .... وينبغى أن تكون العلاقة بين الفرد والنص هى البؤرة الحقيقية للنقد "(٢٨). ويزعم هولاند أن صياغاته تختلف عن صياغات روزنبلات " لأنها استنتجت ببساطة أن الدور الفعال للنص فى عملية التبادل معادل لدور المدركين ". ولكن، بينما لايستخدم هولاند فكرة الفاعلية لكى يشرح دور النص(٢٩) ، فإنه يزعم ، مع ذلك ،

(٢٨) *Norman N. Holland, 5 Readers Reading (New Haven: Yale University Press, 1975) p. 248*

(٢٩) *Norman N. Holland, 'The New Paradigm: Subjective or Transactive ? New Literary History 7 no.2)Winter 1976) : 345 n*

لم تناقش روزنبلات فكرة الفاعلية أيضاً، ووصلت إلى النتيجة نفسها التي وصل إليها هولاند، ولكنها سبقته بكثير. وروزنبلات لم تتوسّل نموذجاً أبستيمولوجياً، وكذلك هولاند لم يفعل ذلك قبل أن يدعوه إلى ذلك الأستاذ رالف كوهن *Ralph Cohen* كما هو واضح في مقالة هولاند المذكورة في أعلاه للردّ على مقالتي،*"The Subjective Paradign in Science, Psychology, and Criticism"*، التي ظهرت في العدد نفسه من مجلة *New Literary History*. ويدّعي هولاند أن نموذجه هو " إن المرء لايستطيع الفصل بين المنظورين الذاتي والموضوعي " (ص *339*). هذه الحالة لايمكن أن تكون نموذجية؛ لأنها لا تحدّد نموذجاً بالنتيجة. وهولاند يضفي إطاراً تصوّرياً على الحالة اللانموذجية عن طريق الادعاء بأن الحياة الذهنية تحدث في " المكان المحتمل ". كما أناقشه في النص. وهذا المكان هو " المكان الانتقالي " نفسه لطفل بعمر سنة واحدة، المكان الذي لم يقسّمْه الطفل بعد على إدراكات موضوعية وذاتية. وفي تطبيق هذه الفكرة على شخص بالغ، فإنها ترفض الحقيقة الواضحة والأساسية القائلة بأن المرء يستطيع أن يغيّر منهجياً منظوره من منظور موضوعي إلى منظور ذاتي، وإن المرء ينجز هذا كسلوك يومي. ومن وجهة نظر النموذج الذاتي، فإن أي منظور، وكذلك ممكنات المنظورات الجديدة، تحدّدها القابليات الذاتية على الإدراك والمعرفة. وإن المطالبة بالمنظورات غير القابلة للانفصال يعادل في فحواه التصريح بالطبيعة اللامتعينة للعقل الإنساني، ومطلبنا أبستيمولوجياً هو التمييز بين المنظورات على نحو محسوس بدلاً من إنكار المشكلة بالقول بأن ليس ثمة تمييز ممكن.

لهنريش هنِل *Heinrich Henel* في مقالته *PMLA 91, no. 2 (Mardh 1976) : 293-94)* نظرة مشابهة لصياغات هولاند. فهو يلاحظ بدءاً أن مقالة هولاند:

Unity Identity textselb PMLA 90, no 5 (October 1975) : 813-22)

" غاصة بالمعوقات والمراوغات والتناقضات بحيث يصعب مجادلة المسألة معه ". وبعد تفصيل هذه الصعوبات، يستنتج هنريش هنِل " أن ما حدث فعلاً هو أن معيار هولاند الموضوعي، الذي ذكره فقط ليتجاهله، يكون ناجحاً في هذاه المرحلة على الأقل ". وعلى الرغم من أن وجهة نظري ككل مختلفة عن وجهة نظر هنِل، إلاّ أنني أتفق مع فهمه لعمل هولاند. فأنا أعتقد بأن هناك الكثير من المعوقات والكثير من البيّنات على " المعيار الموضوعي "؛ لأن هناك إنكاراً قاطعاً للسؤال الأبستيمولوجي بأسره: " المرء لايستطيع فصل " المنظورين. وتظهر المعوّقات عندما يناقض هولاند تصريحه، وبعد ذلك يفصل، اعتباطياً ويصمت، منظوره ويستبقي الشرعية لادّعائه لنفسه بمنظور موضوعي مطلق.

أن موضوعية هذه الفكرة موضوعية مهمة : " إن كل قارئ يتوفّر ... على الكلمات القائمة على الصفحة ، أي الملقّن (مستودع اللغة مُبَنْيَنَة) ... التي ... تتضمّن تقييدات على طريقة وضع المرء محتوياتها معاً "(٣٠). وما يكمن خلف النموذج الذاتي هو أن الدور الأبستيمولوجي لهذه التقييدات إنما هو دور تافه، فهذه التقييدات تعمل كما يعمل أي موضوع حقيقي مادام يمكنها أن تتغيّر من طرف التأثير الذاتي . وبالنسبة لهولاند، فإنها ليست تافهة ، وهذا واضح من طريقة استنتاجه لفكرة التبادل .

يقول هولاند إن العمل الأدبي " كالموضوع الانتقالي *transitional object*" بالشكل الذي حدّده أولاً دي . دبليو . فينيكوت *D. W. Winnicott.* والقراءة هي معالجة موضوع كهذا : " فالقراءة تزوّدنا بفضاء احتمالي يصبح فيه التمييز بين الداخل والخارج غير واضح عندما نتمثّل العالم الخارجي في عملياتنا النفسية المتنامية . فعالم الأشياء والناس يقدم نفسه لنا كعالم موضوعات انتقالية تؤسس

(٣٠) *Holland, 5 Readers Reading, p. 286*

بيّن هولاند مبكّراً ما يأتي: " ومع ذلك، لايمكن أن تكون الكلمات أي شئ على وجه الضبط. فالآنسة إميلي [في قصة وردة إلى إميلي] كما لاحظنا لايمكن أن تكون من الإسكيمو من دون تحريف النص على الأقل. إن الكاتب يتيح فرصة الإسقاط، ولكنه يضع أيضاً كوابح على ما يستطيع القارئ، أو مالا يستطيع، إسقاطه على الكلمات القائمة على الصفحة، وعلى كيفية استطاعته أو عدم استطاعته جمعها معاً. والقارئ يستطيع، بالطبع، انتهاك هذه الصدامات، ولكنه ما إن يفعل ذلك حتى يفقد إمكانية المشاركة مع الآخرين، والفوز بدعمهم لبنائه الوحيد والخاص " (ص *219-20*). تطابق هذه المجادلة فكرة هيرش بخصوص معنى المؤلف المحدد. فمسألة كون إميلي من الإسكيمو أم بائعة في متجر هي مسألة ليست موضع جدل أو تأويل. ولكن، إذا قال شخص ما إن إميلي من الإسكيمو، فإن قوله هذا هو فعل تأويلي يمكن أن يحوز، بسهولة، معنى بالنسبة لشخص من الإسكيمو. وهولاند يفترض أن إميلي هي بهذا الشكل أو ذاك، فهناك تأويلات لهاملت تقول إن هاملت امرأة، وكل شخص يمكن أن يفهم مثل هذه التأويلات المقدّمة فضلاً عن تسمية هاملت المشهورة كونه رجلاً مادام لايشكّ أي شخص في ما يشير إليه هذا الاسم. ومن وجهة نظر ذاتية، ثمة قيمة صدق في أية قراءة مقدّمة بجدية كهذه، أما بالنسبة للانتهاكات الأخلاقية للنص، فهناك فقط محاولة للقول إن موضوعيات المرء الخاصة أكثر مشروعية من موضوعيات شخص آخر. وفي الوقت نفسه، فإن النص لايمكن أن يُفهم، بناء على ذلك، بوصفه كابحاً إلاّ بمعنى مبتذل. إن الاتفاق القبلي من طرف جماعية من القراء لقبول هذا النص ينقل الفعل الكابح بأسره إلى الجماعية وحوافزها في معالجة لغتها.

واقعاً وتخلق رمزاً "[٣١]. إن الموضوع الانتقالى هو الإطار التصورى الذى أضفاه فينيكوت على أشياء من قبيل الدِّثار والدمية وأشياء أخرى يصبح الطفل ملازماً لها عندما ينتقل من التفكير الحسى الحركى *sensorimotor* إلى التفكير التمثيلى-*repre-sentational.* وأحياناً يمثل هذا الموضوع بوضوح ذاتية الطفل، وفى أحيان أخرى يمثل " صديقاً " أو شيئاً " موضوعياً ". وتكون هذه الموضوعات، على الدوام، مهمة جداً للطفل من الناحية العاطفية، وهى فى العادة لايمكن أن تعالج بالطريقة التى تعالج بها لُعَبُ الدمى الأخرى. ومهما تكن " ماهية " هذه الموضوعات، فإنها تلعب دوراً مهماً فى تطوير قابلية الطفل على تكوين الرمز، ولعل هذا هو الدور الذى لعبته مربّيتا هيلين كلِر فى اكتسابها اللغة. ويقال إن الموضوعات موجودة فى " الفضاءِ الاحتمالى "؛ لأنه من غير الممكن عادة إدراك ما تعنيه بالضبط بالنسبة للطفل فى أية لحظة معينة. وطبقاً لإدراكنا يمكن للموضوع أن يكون، بالنسبة للطفل، ذاتياً أو موضوعياً أو كلاهما، ولكن الحقيقة الرئيسية تفيد أن هناك ملاحظاً لايستطيع أن يكتشف ذلك. وبذلك يصبح المصطلح العام الفضاء الاحتمالى مفيداً فقط ليدلَّ على ظاهرة الخطاب.

وعلى أية حال، فإن المفهوم، بصدد القراءة، يعقّد تفكيرنا ضرورةً. فالقارئ يحوّل، فى أثناء القراءة، إدراكه الحسى للكلمات إلى سياق أو نظام تخيّلى يكون ضمن نطاق ذاتيته الخاصة. وبخلاف الطفل ذى الطبيعة الانتقالية، يمتلك القارئ إدراكاً راسخاً بالموضوعات الواقعية والرمزية إلى حد بعيد. فالكلمات واقعية، ولكن الأفكار التى فى ذهنه، التى تحملها تلك الكلمات، هى رموز أو تصورات. فلايمكن لقارئ ولا لشخص يلاحظ قارئاً أن يخلط تصوّر القارئ لهذه التجربة بأى موضوع واقعى. ليس ثمة حاجة، إذن، لتحديد فضاء خاص تتموضع فيه " وحدة القارئ والنص "[٣٢]. إن ترميز النص وإعادة الترميز التأويلية تتموضعان، إن كانتا موجودتين أصلاً، فى ذهن القارئ.

(٣١) *Ibid., pp. 287- 88*

لقد اجترحت فكرة الموضوع الانتقالي بغية إقامة تمييز بين التجربة الذهنية للطفل والتجربة الذهنية للبالغ. وأن نقول، مع هولاند، إن التجريب يحدث، بشكل عام، بهذه الطريقة، فهذا يعني إلغاء الفهم الذي أورده فينيكوت في الأصل.

(٣٢) *Ibid., p. 290*

إن الطفل بعمر سنتين يعرف الفرق بين الواقع و " الظاهر ". أى أنه يعرف كيف يغيّر منظوره من الموضوعى إلى الذاتى. ومن ذلك العمر فصاعداً، لاتوجد سوى أمثلة نادرة جداً على عدم تمكّن شخص ما من أن يغيّر موضوعه بهذا الشكل، وذلك يمكن أن يحدث خلال السكر والهذيان والذّهان. ولكن باستثناء هذه الحالات، تكون حالة الوعى متطابقة مع القدرة على تغيير المنظورات. أما تحديد الاختلاف بين الوعى اللسانى لشخص ما والوعى الذى يسبق اللغة لدى الطفل هو إنه لايوجد فى الحالة الأولى إطلاقاً خلط بين الموضوعات الواقعية والموضوعات الرمزية، أو بين أى من هذين من جهة، والناس (الذوات) من جهة أخرى. فليس هناك شخص واعٍ وعاقل لايقيم تمييزاً قاطعاً بين " الأشياء والناس " أو بين ما فى مخيلته، وما ليس كذلك. وعندما يكون هناك شك، كما فى حالة سماع ضوضاء غير محددة المصدر، فإن انتباهاً خاصاً يعطى مباشرة لإزالة حالة اللايقين تلك. وأخيراً، فى أية لحظة من مشاهدة شريط سينمائى أو قراءة كتاب، يكون بمستطاعنا تحويل منظورنا بتروٍّ من " أنا أشاهد دونالد دوك " إلى " أنا أشاهد صورة دونالد دوك ". ولأن التمييز بين " الداخل " و"الخارج " واضح عندى دائماً، فإننى أعرف أن " نص " دونالد دوك لم يبعث فىّ المسرّة، وإنما طريقة إدراكى وفهمى له هى التى سرّتنى.

ومن اللافت للنظر أن طريقة هولاند فى تصوّر القراءة وخبرات الاستجابة، شأنها شأن طريقة وايتهيد، ترمى - إلى حد أبعد من طريقة روزنبلات - إلى " المكافحة ضد العودة إلى موقف موضوعى من نوع معين ". ولهذا السبب يلاحظ هولاند أن " وايتهيد فهم بدقة " دعائم المبدأ القائل " إن المرء لايستطيع الفصل بين المنظورات الذاتية والموضوعية "(٣٣). وكما فعل وايتهيد تماماً يقدّم هولاند مفهوم الذاتية كمثال للنزعة الأنانوية ؛ حيث يتم إنكار الوجود المحض للمناضد والكراسى. وإن محسوسية الموضوعات الواقعية العادية هى حجة هولاند الرئيسة فى أن الذاتية والموضوعية لاتندمجان فى تجربة القراءة فقط، بل فى كل تجربة. وهذا يعنى أن هولاند يدرك أن

(٣٣) *Holland, "The New Paradigm", pp. 242 - 339*

معيار الواقع يكمن في هذه الموضوعات الواقعية. وهكذا فهو يعتقد بأن هذا الواقع «يضاف " إلى التجربة الذاتية، على الرغم من أنه لم يعد يعتقد بأنه يمكن للتجربة الذاتية أن " تطرح " من الواقع الموضوعي(٣٤). إن الفضاء الاحتمالي الكلي الوجود هو ثمرة عملية الجمع هذه، وإن الواقع " الحقيقي " يكون حيث يتلازم المنظوران. وهو يجادل في أن النتيجة التجريبية لهذا الانصهار هي أن المرء لايُضطر إلى التمييز بين ما نقول عنه أنه موضوعي وما نقول عنه أنه ذاتي مادامت كل تجربة، في الفضاء الاحتمالي، هي تجربة " تبادلية ". وبالنسبة لهولاند، فإن التفكير العقلي المتضمّن في طريقة اتصالنا بالأحجار والكتب والناس هو تفكير متماثل: فنحن نتكامل معها. والمعنى اللفظي في نص ما يعترض الاستجابة، في نظر هولاند، بالطريقة نفسها التي يعترض بها الحجر قدم المرء، فموضوعية كل منهما تُفهم على أنها مستقلة و " تُضاف " بعد ذلك على المرء. أما من وجهة نظر الأبستيمولوجيا الذاتية فثمة نوع مختلف من الحافز الفعال عندما نعالج هذه الأنماط الثلاثة من التجربة، وفي كل واحدة من هذه الأنماط يتموضع الحافز على نحو غير غامض في الذات أو في جماعية الذوات* .

وما ينسجم مع التضاؤل الوظيفي للعلاقات والحوافز والعاطفة، بوصفها سمات توضح طبيعة الاستجابة في عمل هولاند، هو التصور الدينامي العام الذي ينظر إلى الاستجابة كعملية تكرارية ، و " الفكرة الأساسية " التي تلخص المبادئ الأربعة هي: " الأسلوب ينشد نفسه "(٣٥). إن الحافز الأساسي لأية استجابة هو حاجة الشخص لتكرار أسلوب شخصيته. وكمسألة تتعلق بالمبدأ الأبستيمولوجي، يزعم هولاند أن «التشبث، لا التفاوض، هو الأسلوب الإنساني، ولأننا نستخدم الأفكار فإننا نؤمن

(٣٤) إن مصطلحات من قبيل يضيف و يطرح، فضلاً عن الاستعارات الرياضية الدالة التي يستخدمها في المقالة المشار إليها في أعلاه، توحي بالتوجّه الموضوعي لتفكير هولاند.

* هنا تحذف محررة الكتاب جين تومبكنز بضع سطور يواصل فيها كاتب المقالة بليتش النقد المطوّل والتفصيلي لمنهجية هولاند التجريبية في كتابه خمسة قراء يقرأون ، وهي منهجية توسع، كما يرى بليتش، الأبستيمولوجيا الموضوعية التي تحكم تصور هولاند للنص. المترجمان

(٣٥) *Holland, 5 Readers Reading, p. 113*

بتجديد هوياتنا ذاتها "(٢٦). وهذا الموقف كأى موقف محافظ آخر يمكن الدفاع عنه: فثمة معنى فى الكشف عن الطبيعة الجامدة لمجموعة خصائص الشخصية، وثمة معنى فى فهم سلوكيات معينة كسمات لهذه الشخصية. ولكن فى أى سياق يكون هذا النوع من الفهم دقيقاً ؟ يحدد هولاند، فى تصريحه " بأن الأسلوب ينشد نفسه "، سياق تطبيق هذا المبدأ كسياق أى مبدأ آخر يُظهر أن الأسلوب لاينشد نفسه. وهكذا، فعندما يدرك شخص ما تجربة معينة بوصفها انحرافاً، بطريقة معينة مهمة، عن مجرى التجربة العادى فسوف يفهم التجربة الجديدة، إذا قبل بهذا المبدأ، كتكرار لتجارب سابقة: إن فعل إعادة الترميز سوف يُوجه بوعى نحو إنكار جدّة التجربة. فتفقد فكرة الجدّة معناها تماماً.

بيد أن هناك نتيجة أكثر جدية من فقدان الجدّة. فإذا كان فعل تنوير الذات هو فقط فعل تكرار الذات، فينبغى نبذ الفكرة القائلة إن الوعى هو أداة لتعزيز الذات. إن الخاصية المميزة للوعى هى قدرته على اتخاذ مبادرات متروية لتحسين قدر الفرد. وهذا يتضمن سلسلة متصلة من التغيرات المعقدة فى الصورة الذاتية للمرء، وفى السعى الواعى وراء التجربة التى سوف تيسر تكيّفاً نفسياً واجتماعياً واسعين. فإن قرر شخص ما، مثلاً، بأنه سوف يبدأ نظاماً فى رياضة الركض فهذا لايمثل تفسيراً لهذا الفعل، بحيث نقول إنه يكرر هويته. ولكنه تفسير لتقديم حافز لمحاولته تغيير صورته الذاتية السابقة أو تغيير أسلوب حياته. وبالطريقة نفسها، فإنه بالكاد يمثل تفسيراً لتجربة قراءة جديدة فى نقل تشكيل جديد من الإدراكات والمشاعر والتأويلات إلى موضوعة الهوية القائمة أبداً. إن البحث عن تفسير ما هو، بدءاً، فعل تحفزه الرغبة فى إغناء، وتعزيز، شعور الذات فى ذلك الوقت، وإن فعل إعادة ذلك الشعور كما كان عليه من قبل لايُحفز من طرف الرغبة؛ وفى الحقيقة أن عملية النمو المتواصلة تحدد أى فعل فكرى جديد بوصفه مساهمة فى تلك العملية. ويظهر حافز إدراك تعزيز الذات عند

(٢٦) *Holland, "The New Paradigm", p. 342*

يتّسم هذا الزعم بطابع الاستنتاج المنطقي بالضبط كما تتّسم به المزاعم الدينية الشائعة القائلة إن الإنسان خيّر بطبعه (أو شرّير أو مذنب أو آثم) لتستنتج من هذا الزعم أوامر أخلاقية.

القيام بسلوك معين فى العلاج النفسى فقط،حيث تكون تجربة التنافرات الماضية قد أحدثت حالة مؤلمة بحاجة إلى تسكين. ولكن المشاركة العادية للذات فى تجارب جديدة ليس له مثل هذا الحافز العلاجى؛ فهو ينتقل من الدافع الطبيعى إلى الإفصاح عن معنى جديد للذات أكثر تناسباً مع ظروف الحياة المعاصرة. إن مبدأ الأسلوب ينشد نفسه، شأنه شأن موضوعة الهوية، لايمكن أن يكون المبدأ الذى يفسر الاستجابة.

لقد زعمتُ، فى مطلع هذه المقالة أن دراسة الاستجابة والتأويل وتجربتيهما هى أجزاء من الفعالية نفسها. وتتبنى مناقشتى للمشكلات الأبستيمولوجية المثارة فى المقتربات المتنوعة لدراسة الاستجابة هذا الزعم كمعيار تقييمى ضمنى ينطلق من المبدأ الذاتى القائل إن الملاحِظ هو جزء من موضوع الملاحظة، بينما يحدَّد موضوع الملاحظة من طرف الملاحِظ. ولقد انتهى ستانلى فش، فى مقالة حديثة، إلى المعيار نفسه من خلال مواصلة الافتراضات النقدية والبيداغوجية الراسخة ليوصلها إلى نتائجها المنطقية بالضبط تماماً كما انتهى بردجمان **Bridgman** إلى وجهة نظر ذاتية عن طريق نزعة إجرائية موسّعة منطقياً.

شرع فش بمعالجة المسألة المألوفة حول كيفية فهم الأسلوب الأدبى وتعليمه. فكانت عادته المألوفة فى الدراسة هى التعلّم على يد النقاد الجدد، أى قراءة الأدب بدقة بالغة وتمحيص. وكانت الحقيقة المهمة الأولى التى توصّل إليها هى أنه فى كل مرة يقرأ كلمة أخرى من قصيدة ما، أو مجموعة من الكلمات، يتغيّر إدراكه الكلى للقصيدة. وعلى الرغم من الإغراء الذى ينطوى عليه القول إن هذا التغيّر يجب أن يُفهَم على أنه من فعل النص، إلاّ أنه يدرك حالاً مصدر هذا الفعل على أنه تجربته اللسانية والأدبية الخاصة به. وهكذا فقد لاحظ فش:

> إن موضوعية النص وهم، بل أكثر من ذلك وهم خطير؛ لأن موضوعية النص مقنعة على المستوى المادي. وهذا الوهم هو أحد أوهام اكتفاء الذات وأوهام التكامل. إذ إن خطأً مطبوعاً أو صفحة أو كتاباً إنما هي موجودة هناك بشكل بالغ الوضوح ـ بحيث يمكن

الإمساك بها، وتصويرها، أو طرحها جانباً - لتبدو كأنها المستودع الوحيد لأيما قيمة ومعنى نرفقهما بها *it*. (آمل أن يكون بالإمكان تجنّب الضمير *it* ولكن بشكل يوضّح قصدي). وهذا بطبيعة الحال هو الافتراض غير المقول والقابع خلف كلمة " مضمون " . فالخط أو الصفحة أو الكتاب يتضمّن كل شئ[٣٧].

ونتيجة لوعيه باللغة الخاصة وبلغة النقد المقبولة كذلك (" المضمون ")، يبيّن فش أننا عندما نرمّز موضوعاً رمزياً كموضوع واقعى، فإن النتيجة المتمخضة هى الوهم. وتدل هذه الفقرة ضمناً على ما أودّ أن أصرّح به علناً: إن الحافز لتأكيد هذا الوهم هو تدعيم محسوسية الموضوع التى هى من حيث وظائفها المحددة خيالية. ويقترح فش معترضاً بما يأتى: " لعل الأدب هو الذى يشوّه إحساسنا بالكفاية الذاتية وبما هو شخصى ولسانى ". ويؤدى به اقتناعه بمشروعية هذا الموقف إلى تغيير حاسم: «أفضّل ذاتية مقبولة ومضبوطة بدلاً من موضوعية هى فى النهاية مجرد وهم "[٣٨].

لقد كان الافتراض الذاتى لازماً بالضرورة لاعتبارات تتعلق باللغة. وأحد هذه الاعتبارات هو التمييز المقبول، على نحو واسع، بين اللغة الأدبية واللغة الاعتيادية. فيقرر فش أن اللغة الأدبية، لا اللغة اليومية، تشغل بين النقاد موقعاً خاصاً بوصفها اللغة الحقيقية؛ بينما عُدّت اللغة اليومية، بين اللسانيين، قاسماً مشتركاً بحيث اعتُقد بأن تفسير هذه اللغة بموجب قواعد شكلية يكوّن وصفاً لأى تمظهر للغة. ولكن لكون الجوانب الدلالية لنظام أية لغة سواء أكانت لغة أدبية أم اعتيادية هى " قوة تحفيزية فى ذلك النظام " ، فإن " اللغة الوصفية الموضوعية المنفصلة عن الحالات والأغراض التى كانت عادة محور الفلسفة اللغوية قد تبيّن أنها لغة خيالية "[٣٩]. فاللغة بوصفها ظاهرة

(٢٧) *Stanley E. Fish, "Literature in the Reader: Affective Stylistics," New literary History 2 ،no. 1 (Antumn 1970) : 140.*

(٢٨) *Ibid., pp. 147 , 146*

(٢٩) *Stanley E. Fish, "How Ordinary Is Ordinary Language ? New Literary History 5, no. 1 (Antumn 1973) : 50.*

منعزلة لايمكن أن تُبحَث على هذا النحو؛ لأنها تتضمن ضرورة " عالم القيم والمقاصد والأغراض "(٤٠)، ومصادرها تكون دائماً فى متناول مستخدمى اللغة:

يبقى الأدب مقولة، ولكنها مقولة مفتوحة، لاتتحدد بالخيال، أو بإهمال قيمة الصدق الافتراضية، أو بهيمنة إحصائية مفترضة سلفاً للمجازات والصور، إنما تتحدد فقط بما نقرر نحن أن نضعه فيها. فالاختلاف لايكمن فى اللغة، وإنما فى أنفسنا. وهذه النظرة فقط، كما أعتقد، تستطيع أن تكيِّف وتستميل الحدسيْن اللذين أبقيا لفترة طويلة النظرية اللسانية والنظرية الأدبية منعزلتيْن، وهذان الحدسان هما: الحدس الأول، إن هناك صنفاً من الأقوال الأدبية، والحدس الثانى، إن أى جزء من اللغة يمكن أن يصبح عضواً فى ذلك الصنف(٤١).

إن انفتاح المقولات اللسانية يضع أحقية تحديدها فى المبادرة الذاتية. ففيما يتعلق بالموضوعات الرمزية والحدوس فإنها محددة، وفيها يضفى حدس مشترك الموضوعية على المنزلة الأدبية لهاملت مثلاً، غير أن الافتقار لهذا الحدس المشترك يمنع هذه المنزلة من الكابتن مارفيل: " إن علم الجمال بأسره هو إذن علم جزئى ومتواضَع عليه أكثر من كونه علماً كلياً يعكس قراراً جمعياً عما سوف يُعَدُّ أدباً، قراراً سوف يكون نافذاً مادامت جماعية من القراء أو المؤمنين (وإنه لفعل إيمان فعلاً) تظل ملتزمة به "(٤٢). إن تأكيد فش للحدس الذى مفاده إن اللغة والأدب يتجذّران على نحو مشترك فى الاختيار الذاتى أكثر من تأكيده للحدس الذى يفصل الاثنين بوصفهما موضوعين مختلفين إنما هو تأكيد ينتج عن أزمة فى تطور المعرفة. إن اعتماد المعرفة، فى كل من

(٤٠) *Ibid., p. 51.*

(٤١)*I bid., p. 52.*

وأودّ أن أعبّر عن المجادلة بالشكل الآتي: بما أن اللغة والأدب رمزيان، عندما يكونان موضوعيْ الدراسة، فإن منزلتهما تعتمد على الدلالات والقيم والمقاصد والأغراض، ولذلك فإن مبدأيْ الذاتية والتحفيز هما اللذان يُستخدمان وليس مبادئ التفسير الموضوعي.

(٤٢) *Ibid.*

إذا فهمنا علم الجمال على أنه " معرفة اللغة والأدب " فإن هذا القول يصف التفاوض القائم بين الذوات الذي يطوّر معرفة كهذه.

النقد واللسانيات، على الدرجات المتنوعة للإيمان المشترك قد انخفضت قيمته تحت تأثير الوضعية. ويجعل الافتراض الذاتى مجالىْ المعرفة كليهما أحدهما مسؤولاً عن الآخر، ويجعلهما مسؤولَيْن إلى حد كبير عن حقيقة أن اللغة تتحكم بجميع أشكال التفكير فى هذين الحقلين المعرفييْن.

يصوِّر فش أزمة المعرفة التأويلية فى النقد كأزمة ناشئة عن اللاتحدد الموضوعى للمعانى اللفظية للفقرات الرئيسية فى كثير من الأعمال البارزة. فكل كلمة تتجاذبها المعانى المتعددة المتناقضة " تنقل وطأة الحكم إلينا "(٤٣). فالدور الوظيفى لمشكلة تأويلية فى فعل القراءة هو أن تنتج وعياً بتعادل القراءة والتأويل. ورغم أن المناسبات التى تثير وعياً كهذا لاتحدث عند قراءة كل كلمة، فإنها تتضمن مع ذلك عمومية فعل القارئ البنّاء فى أى شكل من أشكال التأويل:

ما أفترضه هو أن الوحدات الشكلية هى دائماً وظيفة للنموذج التأويلى الذى يستخدمه المرء، فهذه الوحدات ليست موجودة " فى " النص، وأودّ أن أستخدم الحجة نفسها فيما يتعلق بالمقاصد. أى أن القصد ليس متضمَّناً " فى " النص بدرجة أكبر من الوحدات الشكلية، وفى الواقع، فإن القصد، كما الوحدة الشكلية، يتكوّن عندما تتمّ المجازفة بغلق الإدراك والتأويل، ويتمّ التحقق منه عبر فعل تأويلى، ولايتمّ التحقق منه، كما أودّ أن أضيف، بأية طريقة أخرى.... فالقصد يُعرَف عندما يُدرَك، وعندما يُدرَك فقط، ويُدرَك حالما تقرر شيئاً ما بشأنه؛ وأنت تقرر شيئاً ما بشأنه حالما تكوّن معنى، وتكوّن معنى... حالما تستطيع(٤٤).

إن أىَّ حكم أدبى، حسب هذه النظرة، ينبغى أن يُفهَم كجزء من منظور الناقد

(٤٣)*Stanley E. Fish, "Interpreting the Variorum," Critical Inquiry 2 ،no. 2 (Spring 1976) : 468*

ومضمون هذا النقل هو " إن بنية تجربة القارئ؛ وليست أية بنية أخرى متيسرة على الصفحة؛ يجب أن تكون موضوع الوصف " (ص *468*). وتغيير الأسبقيات من النص إلى تجربة المرء الخاصة للنص هو نتيجة لتحوُّل النموذج الذاتي. وإذا لم يحدث هذا التحول، فنحن في مواقف متناقضة لكل من روزنبلات وهولاند اللذين يؤكدان موضوعية كل من النص وتجربة القارئ، ولتصبح التجربة نصاً آخر تماماً. ولكن إذا كانت الأسبقية للتجربة تكون المعرفة المتحصّلة كما يدّعي فش جديدة تماماً.

(٤٤)*Ibid., p. 478.*

المحدد. وهكذا، فإن قارئيْن فقط يتفقان على أنه سيكون هناك شئ كهذا بوصفه قصداً للمؤلف قابلاً للاستخلاص سوف يدركان هذا القصد. وتكمن مشروعية مثل هذا الإدراك فقط فى تأثير جماعية التأويل تلك التى تدّعى ذلك المنظور، الذى هو طريقتها المقبولة فى جعل ما نقرأه ذا معنى. ولولا اختيار الجماعية لهذا المنظور، فلن تبقى ثمة مشروعية للادّعاء بموضوعية قصد المؤلف فى النص. فبالنسبة لكل جماعية " ليس الاختيار هو اختيار بين الموضوعية والتأويل، بل اختيار بين التأويل المعترف به بحد ذاته، وتأويل يعى ذاته على الأقل "(٤٥). وبناء على ذلك، يغيّر فش معيار التأويل من الموضوعيات الوهمية إلى الوعى المؤكد جماعياً. وهذا يعنى إمكانية تجويز التأويل عبر إعادة ترميز ذاتية، ومفاوضة قائمة بين الذوات وليس عبر أى شئ آخر.

وعلى الرغم من أن فش يعتقد بأن هذه هى النظرة الوحيدة للتأويل التى يمكن أن تتبنّى بأمانة تامة - أى من دون أوهام أو دعاوى وهمية أخرى - فإنه يوحى بمشكلتين تترتبان على هذه النظرة: الأولى، يبدو أنه ما من سبيل لـ " إثبات " أن فرداً ما هو عضو فى جماعية تأويلية معينة، والثانية هى أن المرء لايستطيع، فى النهاية، أن يحدد موضوع التأويل. وعلى أية حال، فإنه ليس ثمة مشكلات من منظور النموذج الذاتى. وبالفعل، فإن فش يحل المشكلة الأولى بنفسه. فهو يقول: " إنك سوف تتفق معى (أى سوف تفهم) فقط إذا ما وافقتنى قبلاً "(٤٦). وهذا هو تعريف الجماعية - أناس يتفق أحدهم مع الآخر قبلاً - وهذه الحقيقة واضحة على نحو مباشر لطرف ثالث. والبرهان لايُقحم فى المسألة. فعلى مستوى أقل مباشرة، تتأسس الجماعية على تشابهات فى الاهتمام ، حيث لايكون الاتفاق ضرورياً دائماً باستثناء الاهتمام المشترك. وإن لم يكن هذا واضحاً، فيكون ثمة تفاوض إلى أن يتمّ هذا الوضوح، أما إذا لم يثمر التفاوض شيئاً، فإن الجماعية تُحَلُّ. وعلى العكس من ذلك، فإن الاستمرارية التامة للجماعية تعنى أن المفاوضات كانت ناجحة حتى هذه النقطة. وعلى أية حال، فإن " المعرفة " البسيطة بأن شخصاً ما هو فى جماعية من قبل شخصين أو أكثر يحدد تلك الجماعية.

(٤٥)*Ibid., p. 480.*

(٤٦)*Ibid., p.485 .*

وتُحَلُّ المشكلة الثانية عبر تصوّر التأويل إعادة ترميز لاستجابة المؤوِّل. وعلى الرغم من أن واقعة الاستجابة متضمَّنة في فهم فش للغة، فإنها لم تلج في تصوّره للتأويل. فإذا ما فكّر في موضوع التأويل على أنه إما أن يكون نصاً أو لايكون شيئاً، فإنه ليس من الممكن، إذن، تسمية الموضوع. بيد أن الاستجابة، كما النص، هي موضوع رمزي، وربما تُفهم على أنها النص عندما يُدرَك مباشرة وعلى نحو تقييمي. ويُظهر فش رغبته الخاصة في توجيه عناية مميّزة بنهايات الأبيات، واستنتاجاته اللاحقة تنشأ عن هذه العادة الإدراكحسية(٤٧). وعليه، فإنه ما من تناقض يطول مجادلة فش حينما نقول إنه يرغب في تأويل إدراكاته الحسية لنهايات الأبيات في شعر القرن السابع عشر. وأنا أحدّد ترميز فش لنصوصه ـ أي تشديده الإدراكحسي على نهايات ـ بمثابة استجابته، وأحدد إعادة ترميزه لاستجابته ـ أي الحكم الذي مؤداه أن نهايات الأبيات الغامضة تستدعي منه القارئ بشكل خاص ـ بمثابة تأويله. فهو إذن يؤوِّل تأويله حسب الطرائق التي ناقشتُها. والحافز المباشر للتأويل هو الاستجابة، ومع ذلك، يقتضي افتراض حافز للاستجابة تفاعلاً شخصياً واسعاً مع فش. وفي السياق الحالي، فإن هذا الحافز الأخير ليس من صلب موضوعنا. ومنطق فش في التأويل ينسجم مع المنطق الذي رسمتُ خطوطه الرئيسية في الفصل السابق*. ينسجم تصوّر فش للتأويل مع الفهم الحالي لكل من الاستجابة والتأويل كمثالَيْن على التشكيل الرمزي للذات. ولحشر الاستجابة في مفهوم عام عن التأويل يقتضي ذلك تأسيس وسائل للإقرار والتحكّم بالمنظور الذاتي الذي هو موضع حاجة الآن لتفكير ضافٍ.

إن نتائج هذه التوجّه من التفكير، الذي سيطر على جهودي الخاصة خلال العقد الماضي (وكذلك سيطر إلى حد ما على عمل فش الحالي، وعمل كينتغن، وعمل نلسون) تقترحها دراسات سوزان إليوت ***Susan Eliot***، وثورنتن جوردان ***Thornton Jordan*** لاستجاباتهما الخاصة. لم يرمِ هذان الباحثان إلى تقديم " استكناه " بالمعنى النقدي التقليدي، بل رميا إلى اقتراح معرفة باللغة والأدب يمكن أن تجاز منهجياً من خلال

(٤٧) *Ibid., p. 479*.

* يقصد بليتش الفصل الذي يسبق هذه المقالة من كتابه " النقد الذاتي ". المترجمان

عناية متأنية بالاستجابة. وكما هو الحال مع أعمال سكواير وولسون وبيورفيه وروزنبلات، نشأ عمل سوزان إليوت وجوردان من الإحساس بالصعوبة المتنامية فى تطبيق استكناه النقد الجديد على عمل جماعات التعليم. والنتيجة العامة المتمخضة عن الموقف الذاتى تجعل المعرفة تبدو أكثر موثوقية؛ لأنه لايتمّ تصوّرها كموضوع، أو " كشئ حقيقى "؛ ولأنها تتيح لكل جماعة إجازة معرفتها الخاصة بتجاربها الخاصة.

إن دراسة سوزان إليوت " *Fantasy behind Play* " (*1973*)(٤٨) هى اختبار لردّ الفعل النقدى، ولاستجاباتها الخاصة، لأعمال هارولد بنتر *Harold Pinter*: حفلة عيد الميلاد *The Birthday Party*، الحارس *The Caretaker*، العودة إلى الوطن *The Home-coming*. فهى تتحرّى تعليقات المراجعين والباحثين على هذه المسرحيات، وتلاحظ بشكل خاص تذمّراتهم التى تتمثّل فى أن الإدراك الأدبى التقليدى تبطله، فى العادة، دراسة المسرحيات. تبرز إليوت وتناقش - جاعلة من نفسها واحدة من أولئك القراء الذين شعروا بالتذمّر نفسه - بيانات استجابتها التى تتداعى بحرية كيما تحدد بنفسها الطبيعة الانفعالية لموقفها العام تجاه المسرحيات وأسباب موقفها . فتحليلاتها التفصيلية لكل من النقد واستجاباتها تتمخض عنها نتيجة مؤداها أن استغراقها فى كل مسرحية يولّد فيها شعوراً مشابهاً - أى الشعور " بإخراج الرجل الشاذ "، وهو عرض نفسى تشعر فيه بالنبذ الاجتماعى والعجز الجنسى. وفى الحقيقة، فإن هذه المشاعر تفسّر إحساسها بالإحباط الفكرى. فهى لكونها ترى، على نحو قاطع، المسرحيات مناسبة تشعر فيها بأنها منبوذة وعاجزة، فهى تضفى الموضوعية على هذه المشاعر بالقول إن المسرحيات لامعقولة وغير قابلة للفهم وعبثية. وبقدر ما يصدر قراء آخرون أحكاماً مشابهة، وأحياناً تسويغات شخصية مشابهة، فإن سوزان إليوت تقترح معرفة تدور حول جماعية قراء بنتر بحيث تضاف هذه المعرفة لهذه الجماعية، وهى تسوّغ مقترحاتها بعرض استجابتها على نحو مفصّل وبأشكال منظّمة.

وفى خاتمة دراستها، تقدّم إليوت الملاحظة الآتية، وهى ملاحظة تدعوها " تجربة مدهشة جداً ":

(٤٨) *Ph. D. diss., Indiana University, 1973*

في أثناء مشاهدة مسرحية بنتر الحديثة جداً العصور الغابرة Old Times للمرة الأولى ... سنة 1971 ، شعرتُ بنفسي ترفضها بقوة، وتقول بخيبة أمل عظيمة " إن بنتر لم يفلح هذه المرة. فيا لشناعة هذا ! ". وقد شعرتُ بعد مشاهدة العمل بالكآبة الفظيعة، وبعد مناقشة طويلة مع زوجي عما كانت تدور حوله المسرحية، أدركتُ المشكلة فجأة. فمن حيث الشكل الخارجي، جعلتني المسرحية محرجة، فكنتُ متحيِّرة، إذ لم يحدث لي هذا من قبل مطلقاً بعد تجربة طويلة في قراءة بنتر. فأنا عادة أفهمها " بكل ما لهذه الكلمة من معنى ". وأنا أقول كنتُ متحيِّرة " من حيث الشكل الخارجي " لأنني بعد أن دوَّنتُ بعض الأفكار التي وردت على ذهني بصدد المسرحية، وبعد قراءتها عندما نُشرتْ، فهمتُ تماهياتي الجوهرية بالشخصيات، واستغراقي العاطفي في حالاتهم. وباختصار، فإنهم ذكّروني ببعض تداعيات المراهقة، تلك التداعيات المؤلمة والمزعجة نوعاً ما، وبيّنوا لي بوضوح موضوعة متكررة في استجابتي للمسرحيات المدروسة هنا، وهي موضوعة أزمة " إخراج الرجل الشاذ، في حياتي النفسية ". ومذ تعرّفتُ على علاقتي الذاتية بالمسرحية، أعدتُ قراءتها مرات عدة، ودرّستُها لثلاث مراحل في الدراسات الجامعية الأولية، وطالعتُها في أكثر من نشرتين، واستمتعتُ بمعظم تلك التجارب استمتاعاً كبيراً(٤٩).

إن الشئ اللافت للنظر فى هذا الوصف هو أن تجربة سوزان إليوت للمسرحية الجديدة بدت لها للوهلة الأولى غير متأثرة باستغراقها السابق الطويل بالمسرحيات الأخرى وبنقد بنتر بشكل عام. فمعرفتها بنماذج استجابتها المسرحيات السابقة لم تستطع التنبّؤ بالاستجابة لعمل جديد. فمن جهة أولى، كان " من الممكن التنبّؤ " بأن

(٤٩) *Ibid., p. 542*

سوزان إليوت ستكون فى حيرة بإزاء المسرحية الجديدة كما مع المسرحيات الأخرى، ومن جهة أخرى، كان " من الممكن التنبؤ " أيضاً بأنها لن تكون فى حيرة طبقاً لوعيها بكيفية استجابتها فى الماضى. وملاحظتها " أن بنتر لم يفلح هذه المرة " توحى بأنها كانت تعى بصورة مهمة تجاربها السابقة لبنتر فى أثناء مشاهدتها هذه المسرحية. وهذه الحقيقة تدل بقوة على التأثير المحدد لذهن المستجيب فى اللحظة الراهنة. ويبدأ تقييم هذه الحالة مع تسجيل الاستجابة - " تدوين الأفكار التى ترد على الذهن بصدد المسرحية " - ومن ثمّ دراستها بالنظر إلى أحداث الماضى التى تضمّنت فى هذه الحالة قراءة المسرحية وتمحيصها كذلك. إن الحكم المترتب على هذا والقائل إنها أدركت المسرحية بموجب عرض نفسى معروف سلفاً - أى " عرض إخراج الرجل الشاذ " - هو ليس كشفاً يدور حول حتمية استجابة معينة تبديها إليوت بإزاء بنتر، وإنما صياغة لطريقة فهمها لاهتمامها الحالى بعمل هذا المؤلف. إن كلاً من طبيعة الاستجابة واستيعاب إليوت اللاحق لهذه الاستجابة هما أمران خاصان بها، وينبغى أن نفهمهما ليس بوصفهما تعريفاً لشخصيتها، بل بوصفهما بياناً عن التزامها بمجموعة الأعمال هذه، وبالجماعية التى التزمت بهذه الأعمال على نحو مشابه.

ما أن تتأسس تأويلات أعمال بنتر فى هذا المنظور النفسى، فإن المقترحات التى تدور حول كيفية فهم الآخرين لأعمال بنتر وردود أفعالهم بإزائها توضع موضع المناقشة. وبدلاً من القول " هذه هى الكيفية التى عليها بنتر " تقول سوزان إليوت " هذه هى الكيفية التى أرى بها عمل بنتر ". فالعبارة الأولى تمثّل " موضوعية هى فى التحليل الأخير مجرد وهم "، بينما العبارة الثانية هى " ذاتية معترَف بها ومسيطَر عليها ".

إن استخدا ثورنتن جوردان لأبستيمولوجيا مشابهة فى دراسة استجابته لقصة يوسف فى سفر التكوين ***Genesis*** توحى بترابطات مهمة بين اللغة والتأويل، وتجعل من الممكن تصوّر بدائل للتحليلات المنطقية للغة التى يستخدمها اللسانيون حالياً. ويفضى تحليل جوردان الإسترجاعى، بعد تدوين إدراكه لقصة يوسف وما انتابه من إحساس بإزائها، إلى الملاحظات الآتية: " إن الإحساس بالعواطف المزدوجة، والمتضاربة غالباً، هو المزاج الانفعالى المهيمن على استجابتى .... فأنا أطلق لإحساساتى المتضاربة

العنان فى أن تؤثر على تقييمى ليوسف .... فبينما أرى غضبه مصدر قوة، أحكم على صبره وطاعته وإحساسه بالواجب بأنها فوق طاقة البشر ". ويلاحظ جوردان بشكل عام أنه عندما يحبّ يوسف، فسبب ذلك يعود إلى أنه ينسب لنفسه مواطن قوة، أما حين يرفضه فسبب ذلك يعود إلى تجنيب نفسه مواطن الضعف. وهو يرجع هذه المشاعر إلى معالجته للعلاقة المطّردة بأبيه، يقول: " إن إحساسى بمسؤولية تجاه أبى تأسس على مشاعر مزدوجة من الاهتمام الحسّاس بمشاعره وإحساسى بالذنب لوفاة والدتى "(٥٠). إن صياغات الحوافز هذه توجّه الاستجابة ككل لتصبح من ثمّ مبدأ تفسيرياً لنموذج لغة مهيمن فى التعبير عن الاستجابة لاسيما الإفادة الآتية: " التضارب هو السمة المميزة لأسلوبى فى هذا البحث، وكما تكشفه الأمثلة الآتية ":

١. يُحسَد يوسف ليس فقط لأنه محبوب، بل لأنه واشٍ، وهو يبوح بحلمه بالتفوّق لأخوته.

٢. كظمه لغيظه مصدر قوة من جهة أولى، وصبره وطاعته أمران فوق طاقة البشر من جهة أخرى.

٣. بسبب محاولتى الهرب من البيت، كنتُ مكلوماً و غاضباً.

٤. لقد اخترتُ مهنتى بناء على الرغبة جزئياً، وكعلامة على الغضب جزئياً.

٥. كان هناك حافزان لاختياراتى: الأول للسعى وراء مهنة وفقاً لشروطى، والثانى لإجبار أبى على الاعتراف بى.

٦. كنتُ أشعر بالمنفى العاطفى بالشعور المزدوج من الامتعاض والتوق.

٧. كنتُ غاضباً ومتألّماً من قرار والدىَّ، ولكننى على نحو مميّز....

٨. كنتُ أشعر كغريب ... ولكننى حقّقتُ ما أصبو إليه.

٩. أدركُ حفيظة يوسف المكتومة، مع أنه يثير حفيظتى(٥١).

(٥٠)*Thornton F. Jordan, "Report on Teaching Subjective Criticism of Literature," unpublished essay, p. 23.*

(٥١)*Ibid., p. 25.*

إن هذه الجمل، بوصفها مجموعة جمل تحمل نموذجاً دلالياً، لاتختلف كثيراً عن مئات من الجمل المماثلة المستخلصة من الروايات المدروسة فى الأدبيات الأكاديمية للأسلوبية. غير أن المنزلة الأبستيمولوجية لهذه المجموعة من الجمل مختلفة على نحو ملحوظ؛ لأن جوردان كتبها فى سياق تحفيزى معين ليؤوِّلها من ثمّ فى سياق لاحق، سياق أبدعه السياق الأول. ويحدد تتابع الحوافز مشروعية جوردان التأويلية بالطريقة نفسها التى أصبح بها تأويل فرويد لأحلامه الخاصة تأويلاً مشروعاً: فمعانى الجمل لاتتحدد فى أثناء فعل كتابتها، وإنما فى أثناء عملية التأويل. وللجمل معنى اسمىٌّ مستقلٌّ عن حكم جوردان، ولكن فقط بمعنى أن المتحدّثين الآخرين بالإنجليزية يتمثّلونها بوصفها جملاً إنجليزية. إن أية نظرة للغة ما تتجاوز التمثّل الوظيفى العادى، لابدّ من أن تتضمّن التأويل وحوافز المؤوِّل وذاتيته. واقتراح معنى لهذه المجموعة من الجمل هو بمثابة اقتراح معرفة عن جوردان وجماعيته. وتُفهم مثل هذه المقترحات على درجة عالية من الإقناع فى الصياغات النفسية لا فى الصياغات المنطقية.

إن الازدواجية التى يتكشّف عنها جوردان فى الجمل المقتبسة فى أعلاه تظهر فى ضروب من الأشكال القواعدية، فتبدو أحياناً من خلال قران التعبيرات، وتبدو أحياناً أخرى فى جزأين من المسند نفسه. وكما تبيّن الدراسات الأسلوبية مراراً أنه من المستحيل عملياً استخلاص استنتاجات عن اللغة عبر مقارنة مباشرة بالنحو وعلم الدلالة رغم أن الحدس يؤكد أنهما مترابطان منهجياً(٥٢). وعلى أية حال، تساعد تأملات جوردان النفسية على تسويغ هذا الحدس. فمفهومه للازدواجية مستمدٌّ من معرفته بالمشاعر المتعارضة تجاه أبيه، والمرتبطة بتصوّره لنفسه، وبإدراكه ليوسف. وتعكس الجمل هذه المشاعر فى تنوّع أشكالها القواعدية. فإذا ما حُلِّلَتْ الجمل منطقياً

(٥٢)*Kintgen, "Reader Response,"*

لقد راجع كينتغن بعضاً من هذه الدراسات، الشئ الذي فعله فش في مقالته:

"What Is Stylistics and Why Are They Saying Such Terrible Things About It "in Approaches to Poetics, ed. Seymour Chatman (New York: Columbia University Press, 1973) pp. 109-52

فإن القيمة نفسها سوف تنطبق على التعبيرات الأساسية كافة. أما إذا حُلِّلَتْ تحفيزياً، فإن كل بيان للازدواجية يُعَدُّ الخطوة النفسية الأساسية التى تعيّن كيفية تحديد بنية كل جملة. فالجملة رقم (٤) مثلاً تتكوّن من جزأين: " اخترتُ مهنتى "، و " بناء على الرغبة جزئياً، وكعلامة على الغضب جزئياً ". وجزءا الجملة رقم (٥) يكونان على كل من جانبى علامة الترقيم (:). وتنقسم الجملة رقم (٦) على جزأين بين الكلمتين " *felt* " و " *the* "*. فكل واحد من هذه الأزواج هو إسناد دلالى يتعارض مع الإسناد القواعدى. وزوج المشاعر المتعارضة فى " الإسناد " الدلالى هو تعليق شخصى على تنوّع من الموضوعات المنبثقة من موضع واحد. وفى الجمل (٢، ٧، ٨) يظهر الإسناد بنفسه بوصفه مثالاً على حضور جملة مكتملة لما اعتبره جوردان الشعور الرئيسى للاستجابة. ولأن هناك فاعلاً نفسياً سابقاً على هذه الإسنادات، فإنها تشبه من حيث المضمون النفسى الجمل (٤، ٥، ٦). وفى هذه الجمل الأخيرة فإن التعبيرات: " أنا اخترتُ مهنتى "، و " كان هناك حافزان لاختياراتى "، و " كنتُ أشعر فى المنفى الانفعالى " تفترض سلفاً تناظراً بين المتكلم ويوسف. وهذا التناظر - الذى يمكن أن يصاغ مؤقتاً بالشكل الآتى " الحقيقة أننى متماهٍ مع يوسف " أو " أنا أدرك نفسى كإدراكى ليوسف " - هو الفاعل النفسى السابق على الجمل (٢، ٧، ٨). وفضلاً عن ذلك، فإن التعبيرين: "يُحسَد يوسف " فى الجملة رقم (١)، و"بسبب محاولتى الهرب من البيت " فى الجملة رقم (٣) هما أيضاً يحدد أمثلة جديدة مميّزة على فاعل نفسى سابق وأساسى.

إن هذا الفاعل القبلى هو إدراك جوردان للنص، أو النص كما يدركه هو. وكل جملة مكتملة كُتبت استجابة لهذا الإدراك تمثّل خطوة نفسية مختلفة تنهمك بالإدراك الرئيسى، وإعادة ترميز مختلف للإدراك الأصلى للنص، أى الترميز الأصلى. ينشغل تفكير جوردان فى وقت الاستجابة بتناظر قائم بين هذه القصة وتجربته الخاصة مع أبيه، وبالمدى الذى يمكنه الدفاع فيه عن هذا التناظر. وعلى وفق ذلك، ربما تُفهَم الاستجابة بوصفها جدلاً ذاتياً بين تماهى جوردان بيوسف وتماهيه بأبيه (أو انفصاله

* الجملة رقم (٦) بالإنجليزية هي:

In emotional exile I felt the double feeling of resentment and longing.

عنه). وعندما تُفهَم فواعل الجمل وإسناداتها بالشكل الذى نوقشت فى أعلاه، فإن كل جملة تُظهر هذا الجدل الذى يمثِّل، فى الحقيقة، معنى الجمل الأكثر أهمية لسياق الحضور عند جوردان. والفائدة المتوخاة من فهم الاستجابة بهذا الشكل هى أن التأويل يُفهم على الفور بوصفه حضوراً ذاتياً. وليس ثمة حاجة للقول إن قصة يوسف هى قصة " تدور حول " المشاعر المتعارضة للأبناء تجاه الآباء مادامت تصف تجربة جوردان للقصة بصورة واضحة. وعلى أية حال، فما هو أكثر أهمية هو أن لغة الحضور ليست عرضة لخلط اعتباطى. فتنوّع الإسنادات التى تقدّمها كل واحدة من الجمل التسع هى أبعاد مختلفة يكون فيها حافز الاستجابة الأساسى هو المبدأ التنظيمى للتعبير الذاتى لدى جوردان، وهو مبدأ تأويل تستخدمه جماعية جوردان حتى مع الجمل والتعبيرات الفردية[٥٣].

ومن دون شك، فإن جمل جوردان قابلة للوصف فى ضوء القواعد التحويلية إلى مدى معين؛ فهى على المستوى الدلالى لاتبدو غامضة. والسؤال الأبستيمولوجى هو: كيف يتسنى للشرح التفسيرى أن يصوغ منطقياً قواعد ضمن سياق متساوق ومنتج للمعرفة مثل هذا السياق السابق ؟ وحتى إذا تمّ وصف كل جزء من الجمل التسع وصفاً شكلياً، فإن هذا الوصف لن يفسِّر كيف، أو لماذا، كوّن جوردان هذه الجمل. لقد كانت التفسيرات المنطقية مقنعة جداً فى تفسير الظواهر الآلية، وأقل إقناعاً فى تفسير الحوادث النفسية. والسلوك المحفَّز لايمكن أن يفسَّر من خلال إيجاد طريقة لإنكار حضور الحوافز فى السلوك أو فى التفسير؛ فالسلوك الذى يتضمن ذاتاً - وفى هذا المثال هو سلوك اللغة - يُفهَم بسهولة بالغة من خلال التفسيرات التحفيزية أو الذاتية.

إن أغلب الجمل المستخدمة لتوضيح إجرائية القواعد اللسانية يُشترط فيها على

(٥٣) على الرغم من الضرورة الجلية لتقديم مقترح كهذا فى مناقشة موسّعة، فإن الغرض هنا التمييز بين موقفين أبستيمولوجيين. وأنا أفهم على نحو خاص أبستيمولوجيا النقد الشكلاني على أنها نفس أبستيمولوجيا *اللسانيات* التحويلية (أي الشكلانية)، وإذا ما تغيّر النموذج الأبستيمولوجي إلى نموذج ذاتي، فإنه لمن السهولة بمكان أن نرى كيف تتضمّن دراسة اللغة والأدب أشكال التفكير نفسها، ومعايير التفسير نفسها. فكلاهما يتطلّب مبدأ أبستيمولوجياً يفسّر كلاً من التجربة والتفسير بوصفهما شيئين يتحوّل أحدهما من وإلى الآخر.

نحو خاص ألاّ تكون محفَّزة، أى غير ذات صلة بالمتكلم وبسياق القول لديه. فالجمل - كالجملة الشهيرة " John is eager to please " - ذات دلالة عادية فقط وهى : إن معنى الاسم ليس موضوع شك مطلقاً. ويحدد مفهوم القدرة الجملَ عن طريق صيغتها فقط ؛ وبذلك يحدد السياقات التى تبدأ فيها اللغة باكتساب أهمية ماعندما يستخدمها الأفراد للتعامل فيما بينهم ومع أنفسهم. إن الشكل التجريدى للجمل، فى الوظيفة الثابتة المعروفة للغة، يشترك فيه متكلمان أو أكثر إلى الحد الذى لايكون فيه هذا الشكل مجرد عامل وسيط فى تبادل الجمل، ومن ثمّ فهو لايمكن أن يكوّن تفسيراً لحوادث اللغة. وإذا ما فُهِم مفهوم القدرة على أنه " القابلية على الأداء " فإنه يحدَّد عبر إنعام النظر فى سلسلة الجمل التى يتكلمها كل فرد بشكل اعتيادى، وما من شئ يمكن أن يفسَّر. أما إذا أشارت القدرة إلى " جواز الأداء " فإن الجواز يمكن أن يعنى فقط " ما يجيزه مقتضى الحال " مادام كل متكلم قادراً تماماً على تغيير القواعد بشكل اعتباطى، وقادراً على قول ما يرغب فيه. إن مقتضى الحال يقيّد الكلام بشكليات وعادات معينة بحيث إننا قد نستطيع عزل السمات الفريدة والشخصية لكل مساهمة. فالإدراك المتبادل بين الإسهامات الفريدة لشخص وآخر هو القضية التى يجب أن تفسَّر فى حالة أية لغة. وإذا كان الأمر كذلك، فينبغى أن يكون التجريد الشكلى لجمل المتكلم سمة ثانوية للحوافز التى تحدد غائية مقتضى الحال، ولايمكن أن تكون الحوافز سمة ثانوية للتجريدات(٥٤).

إن عملية صوغ بيانات الاستجابة هى وسيلة لجعل تجربة اللغة (السماع، والتكلم، والقراءة، والكتابة) متاحة لأن تتحوّل إلى معرفة. إذ يمكن لاستجابة ما أن تكتسب معنى فى سياق جماعية ثابتة (شخصين أو أكثر) معنية بالمعرفة فقط . وهذه هى الظروف التى وصل فيها جوردان إلى المعرفة التى يزعمها. ونتيجة لوعيه بأنه معلم ،

(٥٤) وكما جادل جورج غرينفيلد George Greenfield (في مقالة غير منشورة في قسم اللغة الإنجليزية بجامعة إنديانا، نيسان ١٩٧٧)، فإن الظواهر الفريدة، من حيث المبدأ، غير قابلة لا لأشكال التفسير العقلانية التقليدية، ولا لأشكال التفسير التجريبية. وهذا هو أحد أسباب تملّص علم الجمال واللغة عن التفسير المنهجي. وإذا ما سلّمنا بأن الفن واللغة (من حيث منزلتهما المشتركة بوصفهما موضوعين رمزيين) هما من حيث التجربة ظاهرتان فريدتان، فإنه لايمكن تطبيق التفسير ولا التفسيرات الذاتية.

دخل جوردان الصف لغاية مقصودة فى القراءة والاستجابة بالتعاون مع الآخرين. فجمع مجموعة بيانات استجابة، وكان بيان استجابته أحد هذه البيانات. وليس واضحاً على نحو مباشر ما تعلمه هو أو أى شخص آخر، وليست واضحة كيفية تنسيقه الاستجابات إحداها مع الأخرى. وعند هذه النقطة، فإن التصوّر الذاتى للغة والتأويل يحكم الاختيارات الإجرائية عبر إثارة السؤال: " ما الذى أريد أن أعرفه، أنا السيد جوردان، بوصفى عضواً فى هذه الجماعية التعليمية ؟ ". ولتطوير المعرفة، فإن الخطوة الأولى ليست هى مراعاة المعطيات كما يفعل التجريبى، أو مراعاة التجريد كما يفعل العقلانى. بل حرىٌّ بالمرء أن يقرِّر، كشأنه فى الحياة اليومية، ما يرغب فى معرفته. ومحاولة جوردان لتمييز معرفته الذاتية الخاصة، شأنها شأن محاولة سوزان إليوت، جعلت من الممكن لمجموعة الصف الدراسى أن تتداول بشأن تلك الصياغة خدمة للمصلحة المشتركة. ولقد اقترح جوردان كلاًّ من المعرفة التأويلية لتجربة القراءة - أى معرفة عادات لغته الخاصة فى تلك الاستجابة - والمعرفة المؤقتة المتعلقة بالارتباطات بين الاستجابة والتأويل والأسلوب اللسانى. والنقطة الرئيسية هى أن الاستجابة لايمكن أن تكون موضوعاً أو شيئاً واحداً يمكن لكل شخص إنتاجه كما يفعل شخص آخر فى تعلّم فعالية ما، بل بالأحرى، إن الاستجابة هى تعبير وإفصاح عن الذات فى سياق موضعى يعكس مجموعة من الاختيارات الموضعية والحوافز والاهتمامات بالمعرفة.

إن أغلب المواقف السلبية من دراسات الاستجابة يمكن إرجاعها إلى فهم محدد مفاده أن أىَّ وسيلة لجعل التجارب الذاتية عامة تفضى ضرورة إلى خطر نفسى، وتشويش فكرى، وفوضى فى التعليم، حتى أن بعض مؤيدى التعليم الذاتى دعّموا درجة معينة من الفوضى بوصفها مبدأ قيِّماً(٥٥). ومع ذلك يبدو واضحاً بالنسبة لى أن

(٥٥) على سبيل المثال، يصف باريت جون ماندل *Barrett John Mandel* في كتابه:

Literature and the English Department (Urbana, Ill.: National Council of Teachers of English, 1977)

يصف المعنى الذي يمكن فيه لصفٍّ دراسي غير محدود، على نحو تام، أن يكون ناجحاً- حيث لاتوجد هناك ساعات اجتماع محددة، ولا امتحانات، ولا جداول محددة للقراءة، وكل فقرة عمل يستهلّها الطلاب. إن الإعتراضات التداولية الموجّهة لمثل هذه الإجراءات هي الجديرة بالإعتبار فقط، بيد أن هذه الإعتراضات - مثل نطاق الملاءمة، وحجم الصف، ومتطلبات الحياة، وحوافز المعلمين للتعليم، وما إلى ذلك - ينبغي أن تُرفَض بسرعة إذا ما دخلت مقترحات ماندل حيّز التنفيذ. وماندل ينكرها بشكل ناجح، ولكن مشكلة كيفية تسويغ المعرفة تظل غير معالجة، باستثناء أن الطلاب يقررون أنه «تعلّموا شيئاً مهماً».

هذه الشراك هى مجازفات شائعة فى أية خطوة اجتماعية تمهيدية تتضمن تذكيراً جديداً.

ينشأ الارتباط بين معرفة اللغة والأدب وتشكيل الجماعات التأويلية من الغاية الاجتماعية المشتركة للتعليم. ولقد أوحى كون *Kuhn* بأن التصوّر الاعتيادى للعلم بوصفه وحدة متناغمة من الحقيقة قد ظهر من تحوّل المعرفة العلمية إلى معرفة تقدّمها النصوص المدرسية التى تؤكد الحضور الواضح للشكليات المقبولة. وتشير هذه الحقيقة إلى عيب فى تأسيس المعرفة بدرجة أقل مما تشير إلى حالة اعتيادية فى استخدام المعرفة، وأقل كذلك مما تشير إلى أصل المعرفة فى التحفيز الشخصى والبيشخصى. وفضلاً عن وظيفتها النفعية غير القابلة للجدال (مثل الشفاء من المرض) فإن تشكّل المعرفة هو وظيفة نفسية طبيعية، وهى تأخذ مكانها فى أذهان الشباب والبالغين بغضّ النظر عن التحاقهم بالمدرسة أو عدمه. ويمثل اكتساب اللغة فى مرحلة الطفولة، فإن السياقات التالية لتشكّل المعرفة هى جماعية دائمة حتى إذا كوّن فرد معرفة تتعارض مع جماعيته. وإن جزءاً من إسهام الجماعية بالمعرفة الجديدة هو لغرض تيسير العملية الجدلية التى تؤدى إلى هذه المعرفة. وتتأسس فعالية تطوير المعرفة، كما تتشكّل الأسر الجديدة، على نحو عرقى.

والمعرفة عندما لايعود يُنظَر إليها كمعرفة موضوعية، فإن غرض المؤسسات التعليمية، بدءاً من دور حضانة الأطفال إلى الجامعة، هو تركيب المعرفة بدلاً من الاطّراد فيها: فتصبح المدارس العامل المنظِّم للخطوة الذاتية التمهيدية. ولكون استخدام اللغة ، والممارسات الناتجة عن ذلك، تقوم بإسناد عمليات الفهم، فإن المؤسسات التعليمية التى يسودها الوعى باللغة والأدب، تؤسس نموذجاً للحوافز سوف يستخدمه طالب معين فى بحثه الخاص عن المعرفة. وبغية تطوير المعرفة الذاتية، لابدّ

من أن يصبح التحفيز تجربة يمكن التعبير عنها بوعى، وإن ترتيب العلاقات القائمة داخل الصف الدراسى - بين طالب وطالب، وبين الطالب والمعلم - عليها أن تحفِّز إمكانية التعبير هذه. وهذا يتضمّن تعريفاً لغاية الصف الدراسى الذاتى ومشروعيته ومجاله.

أصبح بين أيدينا الآن المجلدان الأولان من كتاب A Variorum Commentary on the Poems of John Milton، وإني لأجد هذين المجلدين مثيرين للاهتمام إلى أقصى حد. ومع ذلك، لستُ معنياً بالتساؤلات التي يريد هذان المجلدان حلّها (رغم كثرة هذه التساؤلات) ، بل أعنى بالافتراضات النظرية المسؤولة عن إخفاقاتهما العرضية. وتشكّل هذه الإخفاقات نموذجاً يحتشد فيه معلّقون تفصل بينهم مئتان وسبعون عاماً، ولكنهم متعاصرون من جهة اهتماماتهم المشتركة، وينتظمون على جانبي عقدة تأويلية. بعض هذه التساؤلات مشهور، وبعضها الآخر ليس كذلك: ما المقصود بالأداة ذات الذراعين في قصيدة ليسيداس Lycidas ؟ وما معنى Haemony في قصيدة كوموس Comus؟ وتساؤلات أخرى أقل شهرة مثل التساؤل عن هوية الشخص، أو الشئ ، الذي يدنو من النافذة في قصيدة L'Allegro ، من البيت (46). وهناك مشكلات أخرى ذات أهمية كبيرة بالنسبة لمحرري هذين المجلدين مثل: قضايا إسنادات الضمير، والإلتباسات المعجمية، والتنقيط. ومع ذلك، ففي كل حالة يكون النموذج متماسكاً، فكل موقع يُتّخذ تدعّمه بيّنة مقنعة كلياً ـ ففي حالة قصيدة L'Allegro والدنوّ من النافذة، ثمة بطل مقنع لكل اسم علم ضمن مدى عشرة أبيات ـ وإن إجراء المحررين ينتهي دائماً إما بإذعان ملطَّف أو بإقرار تعارض معين بين المحررين نفسيهما. وباختصار، فإنها مشكلات لايمكن حلّها بوضوح، أو على الأقل لايمكن أن تحلّها المناهج التقليدية. وما أودّ المجادلة فيه هو أن هذه المشكلات غير مهيّأة لأن تُحَلّ، وإنما لتُجَرَّب (فهي مشكلات دالة)، وبالنتيجة فإن أي إجراء يحاول أن يحدد أيّ القراءات هي الصحيحة سيتعرّض للإخفاق لامحالة. وهذا يعني أن المعلّقين والمحررين قد أثاروا تساؤلات خاطئة، وإنه يجب صوغ مجموعة جديدة من التساؤلات القائمة على افتراضات جديدة. وأودّ أن أحدد على الأقل بداية في ذلك الاتجاه عبر فحص بعض القضايا موضع الجدل في

سونيتات ملتون. واختياري ينصبُّ على السونيتات لأنها موجزة، ولأن المرء بإمكانه أن ينتقل منها بيسر إلى المسائل النظرية التي يعنى بها هذا البحث في الأخير.

كانت سونيتة ملتون العشرون - " لورنس ابن فاضل لأب فاضل " - موضوعاً لتعليق مبتسر نسبياً. ففي هذه السونيتة يدعو الشاعر صديقاً له لمشاركته في ملذات هوراشية بارزة، وجبة من لحم البقر ترافقها مسامرات، وخمرة وغناء، وتعطّل عن العمل هو الأكثر متعة، فالأرض يغطّيها الجليد والنهار كئيب. ولاتثير السونيتة أي جدل إلاّ في ما له صلة بالبيتين الأخيرين:

Lawrence of virtuous father viruous son,
Now that the fields are dank, and ways are mire,
Where shall we sometimes meet, and by the fire
Help waste a sullen day, what may be won
From the hard season gaining, time will run
On smoother, till Favonius reinspire
The frozen earth, and clothe in fresh attire
The lily and rose, that neither sowed nor spun.
What neat repast shall feast us, light and choice.
Of Attic taste, with wine, whence we may rise
To hear the lute well touched, or artful voice
Warble immortal notes and Tuscan air ?
He who of those delights can judge, and spare
To interpose them off, is not unwise.[1]

(١) إن جميع الإحالات مستمدّة من كتاب.

The Poems of John Milton, ed. John Carey and Alastair Fowler (London: Longmans1968).

لورنس ابنٌ فاضل لأبٍ فاضل،
الحقول مبتلّةٌ الآن، والطرقات موحلة،
حيث سنلتقي في وقت ما، وبجنب الموقد
نُمضي نهاراً جهماً؛ وما قد نظفر به
من ذلك الفصل القاسي سيكون مكسباً؛ فالزمان سيمضي
متدفّقاً، إلى أن ينفخ فافونيوس الحياة من جديد
في الأرض المغطّاة بالجليد، ويكسو الزنبقة والوردة
حلّةً طريّةً، لم تُحَكْ ولم تُبذَر.
وأيّ وليمة معدّة سنتناولها، خفيفة ومنتقاة،
مع خمرة معتّقة، وحينئذ سننهض
لنرهِفَ السمع للعود الرخيم، أو للصوت البارع
الذي يصدح بنغمات خالدة ويعبق هواء توسكانيا ؟
ومن يصدر حكماً على تلك المسرات، ويتنازل
عنها غالباً، لايفتقر إلى الحكمة.

يتركّز الجدل كله على كلمة " *spare* " ، فقد قرئت على شكلين، القراءة الأولى: يترك وقتاً لِـ ، أما القراءة الثانية فهي: يحجم عن. ومن الواضح أن المسألة تصبح حاسمة إذا ما حاول المرء أن يحل معنى الأبيات. ففي القراءة الأولى تكون " تلك المسرات " جذّابة: فالذي يمكنه أن يترك وقتاً لها لايفتقر إلى الحكمة. وفي القراءة الثانية تكون " تلك المسرات " موضوع تحذير: فالذي يعرف متى يحجم عنها لايفتقر إلى الحكمة. وأنصار هذين التأويلين يستشهدون، كدليل على ذلك، بتركيب اللغتين الإنجليزية واللاتينية، وبمصادر وقياسات متنوعة، و " بمواقف ملتون المعروفة " كما هي موجودة في كتاباته الأخرى، وبالعواطف المعبَّر عنها بوضوح في السونيتة التالية عن

المسألة نفسها. ولتقييم هذه المجادلات يصرّح أي. س. ب. وودهاوس A. S. P. Wood-houseبوضوح: " من البيِّن أن جميع أنواع الشرف تستند إلى " معنى " يحجم عن " أو " يمسك عن ". وأتبعَ هذا التصريح مباشرة بفقرة ممهورة بالحرفين الأولَيْن D. B.، إذ إن دوغلاس بوش Douglas Bush الذي من المحتمل أن يكون قد كتب هذه الفقرة بعد وفاة وودهاوس - يقول "على الرغم من مجموعة الأسماء المثقفة التي علّقت على هذه القصيدة، فإن حالة " يمسك عن " قد تكون أضعف، وإن حالة " يتنازل عن وقت لـ " هي الأقوى على عكس ما ذهب إليه وودهاوس "(٢). وبعد ذلك، يشرع بوش بمراجعة البيِّنة التي أعدَّها وودهاوس ليصل بذلك إلى نتيجة معاكسة تماماً. إن هذا الإنجاز اللافت للنظر إن لم يفعل شيئاً فإنه يستبق قضية سأحددها بعد لحظات: إن البيِّنة التي ترد خلال التحليلات الشكلانية - أي التحليلات الناتجة عن الافتراض القائل بأن المعنى متجسّد في النتاج - سوف تومئ دائماً إلى اتجاهات عديدة بقدر ما هنالك من مؤولين، أي أنها لن تثبت شيئاً معيناً فقط، بل سوف تثبت أي شيئ.

يظهر إذن أننا نعود القهقرى إلى نقطة البداية في جدل لايمكن أن يحسم لأن البيِّنة غير قطعية. ولكن ماذا لو كان ذلك الجدل هو نفسه يُعَدُّ بيِّنة لا على غموض يجب أن يزال، بل على غموض يجربه القراء دائماً ؟ وبكلمات أخر، ماذا لو استبدلنا السؤال " ماذا تعني كلمة spare؟ " بالسؤال "ماذا تعني يا ترى حقيقة أن معنى كلمة spare هي على الدوام قضية مثار جدل ؟ " وميزة هذا السؤال أنه يمكن الإجابة عليه. وفي الحقيقة، إن القراء المذكورين فيه Variorum Commentary قد أجابوا عليه. والشيئ الذي يتجادل فيه القراء هو الحكم الذي تكوّنه القصيدة عن مسرات الاستجمام، وما تدل عليه مجادلتهم هو أن ذلك الحكم يصبح غير واضح عبر استخدام فعل verb يمكن أن يوجَّه ليشارك في قراءات متناقضة. (وهكذا فإن الشيئ المهم حول البيّنة موضع الفحص في كتاب Variorum لاينصبّ على مسألة كيف تمَّ تنظيمها، وإنما كيف يمكن

(٢) A. S. P. Woodhouse and Douglas Bush, eds. A Variorum Commentary on the Poems of John Milton, vol. 2 p. (2 New York: Columbia University Press, 1972) p. 475

تنظيمها على الإطلاق، لأنها تصبح عندئذ بيِّنة في متناول كلا التأويلين على حد سواء).
وبتعبير آخر، يتولّد عن الأبيات أولاً إكراه على إصدار حكم - " ومن يصدر حكماً على تلك المسرات " - وبعد ذلك تتجنب تلك الأبيات النطق به، ومع ذلك فإن هذا الإكراه يظل قائماً، ليتحوّل من الكلمات التي على الصفحة إلى القارئ (والقارئ هو " *he who*")، الذي يغادر القصيدة خالي الوفاض مع أنه يغادرها محمّلاً بمسؤولية تقرير متى وكم مرة - إن كان ذلك ممكناً على الإطلاق - يحدث الانغماس في " تلك المسرات " (فهي تظل مسرات على أية حال). إن تحوّل المسؤولية من النص إلى قرائه هو الذي تلتمسه الأبيات منّا - فهذه هي ماهية تجربتها - ولذلك فإن هذا، بحسب مصطلحي، هو ما تعنيه الأبيات. وهو معنى يصادق عليه نقاد *Variorum* حتى عندما يقاومونه، لأنهم يبذلون جهداً كبيراً من خلال ترسيخ معنى الأبيات لاستعادة تلك المسؤولية. ومع ذلك فإن النص لن يقبل بذلك، ويبقى ملتبساً حتى في كلمتيه الأخيرتين " لايفتقر إلى الحكمة *not unwise*". وهاتان الكلمتان تقوّيان، من موقعيهما، استحالة استخلاص صيغة أخلاقية من القصيدة؛ لأن التوكيد (وهذه الكلمة هي من دون ريب كلمة بالغة القوة) الذي توفّره هاتان الكلمتان يكون بالشكل الآتي: " هو الذي يفعل كذا وكذا، ولايمكن القول عنه إنهْ يفتقر إلى الحكمة "، ولكن لايمكن بالطبع القول إنه حكيم. وعلى ذلك فإن التعبير " *not unwise*" الذي يدعوه بوش بحق " الدفاعي " يعمل على منعنا من لصق النعت " *wise*" بأي فعل *action*، بما فيها الأفعال - يترك وقتاً لـ ، أو يحجم عن - التي تمثلهما الكلمة " *spare*" على نحو غامض. إن الإكراه على إصدار الحكم لايضعف القصيدة فقط، وإنما يضعف الفعالية التي تتظاهر القصيدة للوهلة الأولى بإصدار حكم عنها. والمسألة هي في النهاية ليست مسألة المنزلة الأخلاقية " لتلك المسرات " - فهذه تصبح حسب مصطلحات القرن السابع عشر " أشياء محايدة " - بل مسألة استخداماتها الخيّرة أو السيئة من طرف القراء الذين يؤذَن لهم، كما أتاح لهم ملتون دائماً، باختيارها واستخدامها بأنفسهم.

لنعدْ القهقرى وننظر كيف تقدّمنا. نحن بدأنا بمشكلة غير قابلة للحل بوضوح، ومن ثم واصلنا، لامن أجل حلّها ، بل لنجعلها مشكلة دالة؛ وذلك أولاً بأن نعدّها بيّنة

على تجربة معينة، ومن ثم لتحديد معنى لتلك التجربة. وفضلاً عن ذلك، تفيد أشكال تلك التجربة ـ عندما يجعلها تحليل موجَّه إلى القارئ في متناول اليد ـ بوصفها تدقيقاً في الإدلاء غير القطعي بصورة نهائية للبيّنة التي تميِّز التحليل الشكلاني. وهذا يعني أن أي تحديد لمعنى كلمة " *spare*" (سواء أكان معنى سياقياً أم معنى حرفياً) يكون عرضة للتفنيد من خلال تقديم نظير آخر، أو من خلال حساب تام لتكرارات إحصائية، أو من خلال اكتشاف معلومات جديدة تتعلق بالسيرة الشخصية، أو من خلال أى شئ آخر؛ ولكن لو أننا قرّرنا أولاً أن كل شئ يرد في البيت قبل كلمة " *spare*" يوفّر توقّعاً بحكم وشيك، فإن غموض الكلمة " *spare*" يمكن أن تعزى إليه دلالة معينة في سياق ذلك التوقّع. (فهي تحبطه وتحوّل الإكراه على إصدار الحكم إلينا). وذلك السياق هو سياق تجريبي، وضمن حدوده وتقييداته تتأسس الدلالات (في فعل القراءة وفي تحليل ذلك الفعل). والتقييدات المتوفّرة في التحليلات الشكلانية هي الإمكانيات المحددة الشائعة وتوليف هذه الإمكانيات التي تظهر عندما يبدأ المرء بمراجعة المعاجم وكتب النحو والتاريخ، وتقوم مراجعة المعاجم وكتب النحو والتاريخ على التسليم بأن المعني يمكن أن يعيَّن بصورة مستقلة من فعالية القراءة، وما يبيِّنه لنا مثال كلمة " *spare*" هو أن تلك المعاني ـ وهي معانٍ تجريبية وليست قاطعة ـ تُخلَق في تلك الفعالية وبوساطتها.

وبكلمات أخر، لابد لبنية تجربة القارئ من أن تكون هي موضوع الوصف وليست أية بنية أخرى قائمة على الصفحة. وفي حالة السونيتة العشرين لم تكن البنية التجريبية ظاهرة للعيان عندما أفضى اختبار البنى الشكلية إلى طريق مسدود، وقد أدّى الإكراه على إزالة ذلك الطريق المسدود إلى استبدال مجموعة أسئلة بمجموعة أخرى. وفي الأعم الأغلب، سيكون الإكراه الذي يسلّطه الفشل المريع غائباً. إن خطايا التحليل الشكلاني ـ الوضعي هي ابتداء خطايا الإهمال، وليست خطايا عدم القدرة على تفسير الظواهر، وإنما عدم القدرة على رؤيتها ماثلة هناك؛ لأن افتراضات هذا التحليل ستجعل من إهمال هذه الظواهر أو قمعها أمراً محتوماً. لنتأمّل على سبيل المثال الأبيات الختامية لسونيتة أخرى لملتون وهي: *"Avenge O Lord thy slaughtered saints"*.

Avenge O Lord thy slaughtered saints, whose bones
Lie scattered on the Alpine mountains cold,
Even them who kept thy truth so pure of old
When all our fathers worshipped stocks and stones,
Forget not: in thy book record their groans
Who were thy sheep and in their ancient fold
Slain by the bloody Piedmontese that rolled
Mother with infant down the rocks. Their moans
The vales redoubled to the hills, and they
To heaven. Their martyred blood and ashes sway
O'er all the Italian fields where still doth sway
The triple Tyrant: that from these may grow
A hundredfold, who having learnt thy way
Early may fly the Babylonian woe.

لتنتقمْ أيها الربُّ لقدّيسيك المذبوحين، أولئك الذين
تناثرتْ عظامُهم على جبالِ الألب الباردة،
وكافئْهم أولئك الذين احتفظوا بحقيقتك القديمة نقيّةً
حينما كان آباؤنا يعبدون الأصنامَ والصخورَ،
ولا تنسَهم: وسجِّلْ في كتابك أنينَهم
أولئك الذين كانوا خرافَك، وفي حظيرتهم القديمة
نحرهم رجالُ السفوحِ العتاةُ الذين دحرجوا

الأمَّ ووليدَها أسفلَ الصخورِ. ونواحهم
تصادتْ به الوديانُ حتى التلال، ومنها
نحو السماء. فانزرعت دماؤهم الشهيدةُ ورفاتُهم
في الحقول الإيطالية بأسرها حيث ما يزال هناك
يمارس المستبدُّ الثلاثي سطوتَه: إذ ستتكاثر
بالمئات، أولئك الذين تعلّموا سبيلك
لتتلاشى البلية البابلية مبكّراً.

في هذه السونيتة، يتضرّع الشاعر إلى الله، وفي الوقت نفسه يتساءل جهاراً عن عدالة تعرّض المؤمنين - " كافتُّهم أولئك الذين احتفظوا بحقيقتك " - للذبح بوحشية. فالنداء المؤثر هو نداء التماس وتذمّر تباعاً، وثمة ما يتجاوز الإلماع إلى أن الله مدعوٌّ إلى أن يفسِّر ما حدث للولدوويين *Waldensians*.* وعلى أية حال، فإن من المتفق عليه عموماً أن نداء التذمّر يخفت شيئاً فشيئاً، وتنتهي القصيدة بتأكيد الإيمان وقوة عدالة الله المطلقة. وتُفهَم الأبيات الأخيرة في هذه القراءة على أنها تقول شيئاً من قبيل: من دماء أولئك الشهداء يا إلهي يولد شعب جديد وهائل، وبفضل تربيته على ناموسك سوف ينجو من الهلاك بتفادي البلية البابلية. وقد فسِّرت البلية البابلية بأشكال عدة(٢)، ولكنها كيفما فُهمت، فإنها تُقرأ دائماً بوصفها جزءاً من بيان يحدد مجموعة من الشروط للنجاة من الهلاك والعقاب؛ إنها تحذير للقارئ وتضرّع إلى الله كذلك. وبوصفها تحذيراً، فقد وُضِعتْ بغرابة، مادامت الشروط التي يبدو أنها تحددها قد تمت

* اسم فرقة مسيحية بزعامة بيتر دي والدو *Peter de Waldo* من ليون في القرن الرابع عشر، وقد لفت الولدوويون الانتباه نتيجة المضايقات التي تعرّضوا لها. وبعد ذلك استقروا في بيدمونت. تشفَّع لهم كل من شارل الأول وكرومويل، وقد حصلا لهم على تسامح أكبر، ثم حصلوا على حريتهم الكاملة منذ عام *1848*. المترجمان

(٢) إنها قبل كل شئ إشارة إلى مدينة الخطيئة التي طالب العبريون بالهجرة منها في سِفرَيْ إشعيا وإرميا. وفي المناظرات البروتستانتية بابل تماثل الكنيسة الرومانية التي تنبّأ لها سِفر الرؤيا بالاندثار. وبابل هي في بعض الكتابات البيوريتانية اسم لمدينة أوغسطين الأرضية التي يهاجر منها المؤمنون روحياً قصدَ تفادي الضلال المقدَّر.انظر:
Woodhouse and Bush, Variorum Commentary, pp. 440-41.

تلبيتها في الحقيقة من طرف أتباع والدن الذين هم أكثر الناس اتباعاً لسنن الله. وبكلمات أخر، يبدو أن تفصيلات قصتهم تقدح الأخلاق الإيجابية التي يقترح المتكلم استنتاجها منها. وعلاوة على ذلك، يتم قدحها من خلال قراءة تتاح بصورة سريعة الزوال، رغم أنه ما من أحد يقرّها؛ لأنها ليست وظيفة للكلمات المسطّرة على الورقة بل وظيفة لتجربة القارئ. وفي تلك التجربة سوف يُفهم البيت (*13*) للحظة كوحدة معنى كاملة، وسوف يتركّز تشديد البيت على التعبير " سبيلك *thy way*" (مع أن هذا التعبير لم يحظَ بالانتباه الكافي في التعليقات). وعند هذه النقطة، يمكن أن يشير التعبير سبيلك *thy way*" إلى الطريقة التي عامل بها الله أتباع والدن. أي أن التعبير " سبيلك *thy way*" يبدو أنه يزيد من نغمة الهجوم الوحشي التي استهلّت بها القصيدة، وإذا ما واصلنا تأويلها بهذه الطريقة فسوف تكون خاتمة القصيدة كالحة حقاً: فمادام الله يظهر، في هذا المثال، أنه ينزل عقابه من دون تمييز، فربما سيكون من الأفضل الانصراف عن ميدان طاعته؛ وبذلك يؤمَّل على الأقل النجاة من البيت الذي يتحدث عن النار. وليست هذه هي النتيجة التي تنقلها، لأنه وكما يكشف البيت (*14*) ثمة قراءة أخرى للتعبير " سبيلك *thy way*" تصبح متيسرة؛ قراءة تلطّف فيها الكلمة " مبكراً *early*" من الكلمة " تعلّموا *learnt*"، وتشير إلى شئ ما على المؤمن أن يفعله (يتعلّم سبيلك في عمر مبكّر) بدلاً من أن تشير إلى شئ عجز الله عن الإتيان به (إنقاذ أتباع والدن). إن كلتا هاتين القراءتين هما بمثابة استجابة لعمليات السحب التي تمارسها القصيدة في بدايتها ونهايتها: فالهجوم الوحشي الذي تعبّر عنه الأبيات الأولى من القصيدة يولّد الإكراه على تفسير ما، والقراءة الصالحة تستجيب لذلك الإكراه (حتى لو أنها تعوقه)، ونهاية القصيدة، والحركة النازلة الصاعدة من البيت (*10*) إلى البيت (*14*) تخلق توقّعاً يفيد التوكيد، والقراءة الثانية تحقق ذلك التوقع. ويبيّن النقد أننا نختار في النهاية القراءة الأكثر تفاؤلاً - فهي تتلمّس الأحسن - ولكن حتى لو كان الأمر كذلك، فإن القراءة الأخرى كانت جزءاً من تجربتنا؛ ولأنها كذلك تكون ذات معنى. وما تعنيه هو أننا حين نكون قادرين على استخلاص إفادة من القصيدة تؤكد عدالة الله، فإنه لايجوز لنا نسيان ما تكشفه لنا (الأشياء المرئية) من صعوبة بالغة (بالنسبة

للمتكلم وبالنسبة لنا) تتخلل فعل الاستخلاص ذاك. وهي صعوبة نجرّبها في فعل القراءة رغم أن نقداً لايأخذ باعتباره ذلك الفعل يطمس، كما رأينا، تلك الصعوبة.

II

في كل واحدة من السونيتات التي تأملناها، تظهر كلمة أو عبارة دالة عند نهاية بيت، حيث يُطلب إلى قارئ ما أن يموضعها أولاً في بنية تركيب ومعنى، وبعد ذلك في بنيـة أخـرى من تركـيب ومـعنى. إن لحظة التـردد هـذه، لحظة الانزلاق الدلالي أو التركيبي، هي لحظة أساسية بالنسبة للتجربة التي يوفّرها الشعر، بيد أنها لحظة سوف تتلاشى في ضوء تحليل شكلاني إما لأنها قد دُمِّرت وجُعلت في عقدة تأويلية (غير قابلة للحل)، أو لأنها قد أقصيت في غضون إجراء غير قادر على اكتشاف قيمة معينة في الظواهر الزمانية. ويأتلف هذان الإخفاقان في حالة سونيتة "عندما أتأمل كيف تبدّد بصري ":

When I consider how my light is spent,
Ere half my days, in this dark world and wide,
And that one talent which is death to hide,
Lodged with me useless, though my soul more bent
To serve therewith my maker, and present
My true account, lest he returning chide,
Doth God exact day-labour, light denied,
I fondly ask, . but Patience to prevent
That murmur, soon replies, God doth not need
Either man's work or his own gifts, who best
Bear his mild yoke, they serve him best, his state
Is kingly. Thousands at his bidding speed

And post o'er land and ocean with out rest:

They also serve who only stand and wait.

عندما أتأمّلُ كيف تبدّد بصري
وأنا في منتصفِ عمري في هذا العالم الحالكِ الفسيح،
وتلك النعمة الوحيدة التي لايخفيها سوى الموت،
فلم أعدْ ذا جدوى، رغم أن روحي أكثر نزوعاً
لتكون طوعَ مشيئةِ خالقي، وتُظهر
حقيقةَ خصالي، لئلاّ يتحوّل مؤنِّباً،
وأتساءل بشغف: هل لابدٌّ له لكيلا ينكر عليٌّ بصري
من عمل يوم كامل، بيد أنّ تجمّلي بالصبر لكي يحول دون إطلاق
تلك الدمدمة، يجيب على الفور، إن الله لايحتاج
لا لعمل الإنسان ولا لعطاياه، فأولئك الذين
يتحمّلون عبء نيره، يطيعونه على أفضل شكل، فحكمه
حكم الملوك، وهناك آلاف مؤلفة تسرع طوع بنانه
وتنتشر فوق اليابسة والمحيط دون أن يقرٌّ لهم قرار،
فهم يطيعون، أيضاً، ذلك الذي يقف وينتظر فقط.

تتعلّق العقدة التأويلية مرة أخرى بالبيت الأخير: " فهم يطيعون، أيضاً، ذلك الذي يقف وينتظر فقط ". يعني هذا البيت للبعض رضوخاً تاماً لإرادة الله، في حين يتم، بالنسبة للبعض الآخر، بكم نغمة التوكيد أو تكلفها. إن الأنواع العادية من البيّنة تقوم بتنظيمها الأحزاب المتعارضة، والنتيجة هي اللاّحسم العادي. وهناك ميادين معينة تشهد حالة الاتفاق. فيلاحظ وودهاوس " أن جميع التأويلات تُدرك أن تلك السونيتة

تبدأ بمزاج نفسي يتسم بالوهن والإحباط والبرَم "[٤]. وموضوع برمها هو الله الذي يطالب بالطاعة أولاً ليقوم بعد ذلك بسلب وسائل الطاعة، وإن التلميح المُلاحظ غالباً إلى رمزية المواهب يوجه الكتابيّ (نسبة إلى الكتاب المقدس) إلى الاتهام الخاطئ الذي يكوّنه الشاعر ضمنياً: أنتَ تلقي بالمطيع الخاطئ في ظلمةٍ لامجدية. ولقد لوحظ أن التركيب والإيقاع في الأبيات الأولى، لاسيما من البيت (6) إلى البيت (8)،غير مصقولين وغامضين، فالمتكلم يصارع أفكاره القلقة، ويغيّر الاتجاهات على نحو مفاجئ من دون انتباه إلى البيت بوصفه وحدة معنى. والقصيدة ، كما يقول أحد النقاد " تبدو أنها تندّ عن السيطرة "[٥].

والسؤال الذي أوَدُّ طرحه هو: " لمن السيطرة ؟ " فما تشير إليه تلك الأوصاف الشكلية (ولكنها لاتقره) هو عدد استثنائي من أدوات الضبط التي يحتاجها القراء الذين يتداولون هذه الأبيات. وأداة الضبط الأولى هي نتيجة التوقعات التي يخلقها النصف الثاني من البيت السادس : " *lest he returning chide*". ومادام ليس ثمة توقّف كامل بعد كلمة " *chide*" ، فإنه من الطبيعي الافتراض أن هذا سيكون مدخلاً لكلام تقريري، والافتراض، فضلاً عن ذلك، أن ما سيُقرّر إنما هو استباق الشاعر لصوت الله عندما يناديه إلى إخضاعه لمساءلة غير عادلة. إن هذا الافتراض لايقوم بإحياء البيت (7) ـ "*Doth God exact day-labour, light denied* "ـ الذي بدلاً من أن يؤنبَ الشاعر على عدم فاعليته، يبدو أنه يعنّفه لتوقّعه ذلك التأنيب. فالنبرات التوكيدية هي بالضبط تلك التي تُسمع كثيراً جداً في " العهد القديم *Old Testament*" عندما يستجيب الله لِغديون الممتنع *reluctant Gideon*، أو لموسى المجادل، أو لعمل يسوّغ نفسه: هل تتجرأ على تقييم طرائقي أو على تعيين حوافزي ؟ وهل تعتقد بأنني أقدّر عملك؛ وبصرك منطفئ ؟ وبكلمات أخر، يبدو أن القصيدة تتحول عند هذه النقطة من مساءلة الله إلى مساءلة مساءلته تلك، أو، في الحقيقة، إن القارئ يتحول من فعل إلى آخر في أثناء تنقيح تصوره لما سيقوله البيت (7) ويفعله. ومع ذلك، فإن ذلك التنقيح

(٤)*Ibid., p 469.*

(٥)*Ibid., p 457*

نفسه يجب أن يُنقّح عندما ينتهي لأنه قد تمَّ إعداده ضمن الافتراض القائل إن ما نسمعه هو صوت الله. ويقع هذا الافتراض قبل التعبير التالي نفسه، وهو: " أتساءل بشغف *I fondly ask*"، وهو تعبير لايحتاج إلى تعديل واحد بل إلى تعديلين. ومادام متكلم البيت (7) واضح التحديد بوصفه الشاعر فينبغي، إذن، إعادة تأويل هذا البيت على أنه استمرار لشكوى الشاعر - يا إلهي أذلك السبيل الذي اجترحته: إطفاء بصري، وتدقيق عملي ؟ - ولكن حتى عندما ينبثق ذلك التأويل فإن الشاعر يرتدّ عنه من خلال إقحام الكلمة " *fondly*" ، ومرة أخرى يتملّص البيت من سيطرة الشاعر.

وفي ما يتعلق بالأمور الثانوية، إذن، يعيش البيت (7) أربع حيوات تجريبية: الأولى تلك التي نستبقها، والثانية عندما يتم تنقيح ذلك الاستباق، والثالثة عندما نعيّن متكلم البيت بصورة ارتجاعية، والرابعة عندما يتنصلّ ذلك المتكلم عنه. والشئ الذي يتغير في كل واحدة من هذه الحيوات هو مكانة دمدمات الشاعر - فهي يتم التعبير عنها ورفضها وإرجاعها وتعديلها على التناوب - وعنما تنتهي السلسلة يبقى القارئ من دون منظور ثابت حول السؤال المدوّن: هل يعامل الله عباده بعدالة ؟

ثمة منظور ثابت توفّره كلمة " *patience* الصبر "، بحيث إن دخولها الى القصيدة يعطيها - كما يقول النقاد - ثباتها الجدالي والوزني. بيد أن حضور " *patience* الصبر " في القصيدة يكفل لها - في الحقيقة - اللاثبات المستمر من خلال توليد استحالة تعيين المدى الذي يقوم فيه المتكلم بالتصديق على - أو حتى المشاركة في - توكيد البيت النهائي : " فهم يطيعون أيضاً مَنْ يقف وينتظر " - ونحن نعرف أن " *patience* الصبر " لكي يمنع تذمّر الشاعر ، يجيب على الفور ومع ذلك ، ليس على الفور تماماً ، لمنع تسجيل التذمّر "، ولكننا لانعرف متى تنتهي تلك الإجابة . فهل يسكت الصمت في البيت (12) بعد كلمة " ملوكي *kingly*؟ "، أم في نهاية البيت (13) ؟ أم إنه لايسكت مطلقاً ؟ وهل يُفردُ الشاعر تلك الأبيات أم يتشارك معها أم يصغي إليها فقط كما نفعل نحن ؟ كل هذه التساؤلات غير قابلة للحل ؛ ولأنها كذلك، فإن القصيدة تنتهي باللايقين. وهذا اللايقين ليس في

الشهادة التي تكوِّنها ـ فالبيت (14) بمفرده لا لبسَ فيه ـ وإنما في حيرتنا في نسبة تلك الشهادة إلى الشاعر أم إلى الصبر. وعندما تمَّ إفراد البيت النهائي إلى الشاعر بصورة غامضة ، فإننا تلقّيْناه بوصفه حلاً لشكوكه المبكرة ، وعندما أُفرد إلى الصبر ، فسيكون هذا إشارة إلى أن تلك الشكوك مازالت فعالة جداً. ولكنه لن يُفرَدَ لأيٍّ منهما ؛ ولذلك نحن على قناعة بأنه سوف يتمُّ توفير الانتهاء الحاسم بصورة ثابتة (في أيٍّ اتجاه كان) . وباختصار ، نحن نغادر القصيدة وهي غير في محلٍّ ثقة ، وإن لاموثوقيتنا هي تحقيق (في غضون تجربتنا) اللاموثوقية التي كوّنها ـ أم لم يكوّنها ـ توكيد البيت النهائي . (وهذه اللاموثوقية تقوم أيضاً بتحقيق القراءتين الممكنتين للكلمة : " *wait*"، فهذه الكلمة تكون بمعنى التوقّع ، أي انتظار مناسبة معينة للطاعة بصورة فعالة ، أو بمعنى انتظار في أثناء الطاعة ، انتظار هو نفسه مقنع تماماً ؛ لأن دوافع عملية تمجيد الذات مايزال قائماً) .

إن التساؤل الذي كان موضع جدلٍ في كتاب *Variorum Commentry* هو: إلى أي حدٍ جعل المزاج النفسي للإحباط ونفاد الصبر القصيدة أن تتحرك في النهاية ؟ والجواب الذي يقدمه تحليل تجريبي هو جواب ليس بمقدورك التصريح به، والحقيقة أن عدم إمكان ذلك مسؤول عن الاضطراب الذي توحي به القصيدة دائماً. وذلك الاضطراب يقره النقاد بصورة لامبالية عندما يجادلون في فاعلية البيت الأخير، ولكنهم لايقدرون على إجراء تحليل لما يقرونه لأنهم لا يمتلكون سبيلاً للتعامل مع البنى التجريبية (أي الزمنية) أو حتى إدراكها. وفي الحقيقة، فإن هناك أكثر من محررٍ يقوم بإقصاء تلك البنى من خلال إخراجها من دارة الوجود، أولاً: من خلال وضع علامة تفيد التوقف التام عند نهاية البيت (6)، وبذلك سوف يكون من غير المحتمل أن ينسب القارئُ البيتَ (7) إلى الله (فلن يعود ثمة توقع لكلام تقريري)، وبعد ذلك من خلال إضافة علامات اقتباس للأبيات الستة الأخيرة بغية إزالة أية شكوك قد يحملها المتكلم بصدد من يتكلم. وبطبيعة الحال، ليس ثمة تسويغ لهذه التصحيحات، وفي عام 1791 كان توماس وارتون *Thomas Warton* من الكياسة والاستقامة مما دفعه إلى

الاعتراف: " لقد أدخلت الفواصل المقلوبة في السؤال والجواب، ليس من منطلق أي اعتبار معين، بل لأنها بدت ضرورية جداً بالنسبة للمعنى "(٦).

III

إن الإجراءات التي عمد إليها المحررون هي مجرد بيانات تعبر، بوضوح بالغ، عن الافتراضات التي أناهضها، وهي: الافتراض القائل بوجود معنى، وهو معنى مطمور أو مرمّز في النص، ويمكن استيعابه بلمحة واحدة. وهذه الافتراضات هي، على الترتيب، افتراضات وضعية، وتكاملية *holistic*، ومكانية، ولكي تتناولها عليك أن تكون ملتزماً بهدف وإجراء معينين. أما الهدف فهو تحديد معنى، أما الإجراء فيتضمن أولاً الانصراف عن النص، وبعد ذلك يركّب، أو يحسب بطريقة أو بأخرى، وحدات الدلالة المنفصلة التي يحتويها النص. ونقطة خلافي مع هذا الإجراء (ومع الافتراض الذي ينتج عنه هذا الإجراء)، هو أنه في أثناء سيره من البداية حتى النهاية يتجاهل فعاليات القارئ، ويحطُّ من قيمتها في آن. فيتم تجاهلها لأن النص يُفهم على أنه مكتف بذاته - فكل شيء قائم فيه - ويتم الحط من قيمتها لأنه عندما يُفكر فيها فإنما يُفكر فيها بوصفها آلية استخلاص منظمة. أما ما يتعلق بالإجراءات التي أصر عليها فتكون فعاليات القارئ في مركز الاهتمام، إذ لايُنظر إليها على أنها تقود إلى المعنى، بل على أنها تمتلك معنى. والمعنى الذي تمتلكه هو نتيجة كونها ليست جوفاء، فهي تتضمن تكوين الافتراضات وتنقيحها، وإصدار الأحكام والندم عليها، وبلوغ النتائج والتخلي عنها، ومنح الموافقة وسحبها، وتعيين الأسباب، وطرح التساؤلات، وتعزيز الإجابات، وحلّ الألغاز. وباختصار، فإن هذه الفعاليات هي فعاليات تأويلية - فهي عوضاً عن أن تكون تمهيداً لأسئلة عن القيمة، تقرر في كل لحظة وتعيد تقرير أسئلة عن القيمة -

(٦)*Poems Upon Several Occasions, English. Italian, and Latin, with Translations, by John Milton, ed. Thomas Warton (London, 1791) p 352*

ولأنها فعاليات تأويلية، فسوف يكون أيٌّ وصف لها، ومن دون اتخاذ أي خطوة إضافية، تأويلاً، ولكنه ليس تأويلاً على غرار الحقيقة، وإنما تأويل للحقيقة (للتجريب). وسيكون وصفاً لحقل متحرك من الاهتمامات، حقل قائم بأسره في وقت واحد (لا لينتظر المعنى، بل ليكوّنه) ومستمر في فعل إعادة تكوين نفسه.

إن وصفاً كهذا - كونه مشروعاً - يثير صعوبات جمّة لايكاد يتوفّر وقت لتأملها(٧)، ولكن سيتضح من أمثلتي الموجزة كيف سيكون هذا المشروع مشروعاً مختلفاً عن المشروع الوضعي - الشكلاني. فكل شئ يعتمد على البعد الزمني، ولذا فإن فكرة الخطأ،كشئ ينبغي تفاديه على الأقل، تتلاشى. وفي متتالية معينة حيث يبني القارئ أولاً الحقل الذي اعتاده، ليطالب بعد ذلك بإعادة بنائه (عبر تغيير مهمة متكلم ما،أو عبر إعادة وصف المواقف والمواقع) فلن يكون هناك خلاف حول الأولوية التي تعطى لواحد من بناءاته؛ إذ لا واحد من هذه البناءات، حتى لو كان آخرها، يتميّز على غيره، فكل واحد منها بناء مشروع على حد سواء، وكل واحد منها موضوع ملائم للتحليل؛ لأن كل واحد منها هو حدث في تجربة القارئ على حد سواء .

يلفت التأكيد القوي لهذا المقطع الانتباه إلى الأسئلة التي يتفاداها فقط. من هذا القارئ ؟ وكيف أجرؤ على وصف تجاربه، وما الذي أقوله للقراء الذين يعلنون أنهم لايملكون التجارب التي أصفها ؟ وسوف أجيب عن هذه التساؤلات، أو بالأحرى أدشّن بداية جواب عنها، في سياق مثال آخر، والمثال هذه المرة من قصيدة كوموس **Comus** لملتون. في البيت (46) من هذه القصيدة تنقاد، عبر جينيالوجيا معينة، إلى الرذيلة:

Bacchus that first from out the purple grape,

(٧)*See my Surprised by Sin:The Reader in Paradise Lost (London and New York: St. Martin's Press, 1967), Self-Consuming Artifact: The Experience of Seventeenth-Century Literature (Berkeley: University of California Press,1972), "What Is Stylistics and Why Are They Saying Such Terrible Thinks About It ? in Approaches to Poetics, ed. Seymour Chatman (New York: Columbia University Press,1973), pp.109 - 52 How Ordinary Is Ordinary Language ? in New Literary History 5, no.1 (Antumn 1973) : 41 - 54." Facts and Fictions: A Reply to Ralph Rader, Critical Inquiry (June 1975), 388-91*

Crushed the sweet poison of misused wine.

باخوس هو الأول من العنب الأورجواني،

اعتصر السمَّ الحلوَ لخمرة أسيء استخدامها.

في كل طبعة من هذه القصيدة تقريباً سوف يخبرك هامش بأن باخوس هو إله الخمرة. وبطبيعة الحال، يعرف معظم القراء ذلك، ولأنهم يعرفونه فسوف يستبقون ظهور كلمة " *wine* خمرة " قبل أن يصادفونها في موقعها الأخير من البيت الثاني. وفضلاً عن ذلك، سوف يستبقون أيضاً حكماً سلبياً عنها، ومردُّ ذلك إلى حد ما هو ارتباط باخوس بالقصف والإفراط في الشرب، لاسيما أن التعبير " *sweet poison* سمّ حلو " يوحي بأن الحكم قد اتخذ قبلاً. وعند نقطة مبكرة، سوف نندرج إذن في صيغة تقرير جازم، ونتخذ قراراً بصدد مضمونه الأخلاقي. فالكلمة " *misused* يسيء استخدام " تبطل ذلك القرار، لأن ما تطالبنا بفعله الكلمة " *misused*" هو تحويل ضرورة الحكم من الخمرة (حيث كنّا نضعه من قبل) إلى مسيئي استخدام الخمرة، ومن ثمّ عندما تظهر الكلمة " *wine*" أخيراً، يتعين علينا أن نبيّن أنها بريئة من التهم التي أعلنّاها نحن بأنفسنا.

هذه هي إذن بنية تجربة القارئ: تحويل صفة أخلاقية من الشئ إلى أولئك الذين يستحوذون عليه. إنها تجربة تعتمد على قارئ تكون له مع اسم باخوس ارتباطات دقيقة ومباشرة، أما القارئ الذي لايمتلك تلك الارتباطات، فإنه لن يخوض غمار تلك التجربة؛ لأنه لن يستعجل الوصول إلى نتيجة سوف تقف منها كلمة " *misused*" موقفاً متحدّياً. من الجلي أنني أقيم تمييزاً بين هذين القارئين، وبين التجربتين الواقعيتين اللتين سوف يخوضانهما هذان القارئان. إنه ليس تمييزاً قائماً على المعلومات؛ لأن ما هو مهم ليست المعلومات نفسها وإنما عمل الذهن الذي يكون ممكناً لقارئ ومستحيلاً على قارئ آخر. وربما يميّز المرء بينهما أيضاً، وذلك بأن يلاحظ أن النقطة موضع المساءلة - سواء أكانت القيمة وظيفةً للموضوعات والأفعال أم للمقاصد - هي في الصميم من المناقشات التي كانت تجري في القرن السابع عشر بصدد «الأشياء

المحايدة ". والقارئ الذي يعرف تلك المناقشات لن يمتلك التجربة التي أصفها فقط، فهو سيعرف، في النهاية، أنه مطالَبٌ بأن يقف في أحد جوانب تلك المناقشة المستمرة، وستكون تلك المعرفة (وهي جزء من تجربته أيضاً) جزءاً من ميل ينزلق به إلى الأبيات التالية.

من الممكن الاستمرار مع هذه الصور الجانبية للقارئ الأمثل، ولكنني أود المضيَّ بعيداً قبل أن يستدلَّ المرء على أن ما أصفه هو القارئ المقصود فعلاً، ذلك القارئ الذي يجعله تعليمه وآراؤه واهتماماته وقدراته اللسانية ...إلخ قادراً على امتلاك التجربة التي يرغب المؤلف في توفيرها. ولا أودُّ أن أقاوم هذا التصوير الوصفي، فمن الواضح أن جهود القراء هي دائماً جهود تسعى لتبيان، ومن ثمّ لإدراك (بالمعنى المناسب) قصدِ المؤلف. وثمة اعتراض يقوم بوجه محاولة فهم ذلك الإدراك بصورة ضيّقة، تلك المحاولة التي تجعل من الإدراك مجرد فعل استيعاب مفرد لأغراض المؤلف، وليس (كما أفهمه أنا) سلسلة من الأفعال ينجزها القراء حسب الافتراض الراسخ والقائل بأنهم يتعاملون مع كائنات تحمل مقاصد معينة. وعلى وفق هذه النظرة، فإن تمييز قصد ما هو ليس أكثر أو أقل من الفهم؛ والفهم يتضمن (أي يتكوّن بوساطة) جميع الفعاليات التي تؤلف ما أدعوه أنا: بنية تجربة القارئ. فوصف تلك التجربة هو إذن وصف لجهود القارئ من أجل تحصيل الفهم، ووصف جهود القارئ من أجل تحصيل الفهم هو وصف لإدراكه *realization* (والكلمة الأخيرة يجب أن تفهم بمعنييها الاثنين: (الإدراك والتحقيق) قصد المؤلف. أو دعني أعبّر عن ذلك بطريقة أخرى: إن تحليلاتي تعادل أوصاف متتالية قرارات يتخذها القراء بصدد قصد مؤلف ما، وهي قرارات لاتقتصر على تحديد الغرض، بل تنطوي على تحديد كل جانب من العوالم المقصودة على نحو متتابع، وهذه القرارات هي بالضبط الشكل الذي تتخذه فعاليات القارئ لأنها مضمون هذه الفعاليات.

ومع ذلك ، سوف يعرّضني قولي هذا إلى اعتراضين كما يبدو، أولهما : إن هذا الإجـراء هو إجـراء دائري . لأنني أصف تجـربة قـارئ يكون مـسـؤولاً، بحـسب استراتيجياته ، عن قصد المؤلف؛ في حين أنني أحدد قصد المؤلف من خلال الإحالة على الاستراتيجيات التي يوظّفها ذلك القارئ نفسه . بيد أن هذا الاعتراض يكون فعالاً فقط إذا كان من الممكن تحديد أحدهما بصورة مستقلة عن الآخر (أي خطوتي الإجراء اللتين ذكرهما فش) فالشئ الذي يتمّ تحـديـده مـن أيٍّ مـن المنظـورات هو أحوال القول ؛ أي أحوال ذلك الشئ الذي كان من الممكن أن يفهم بوصفه معنى ما قيل. إن القصد والفهم هما غايتا فعـل مـواضـعـاتـي ، وكـل واحـد منهمـا يشتـرط (يشتمل على ، يحدِّد ، يعيِّن) الآخر ضرورة . إن بناء صـورة جـانبيـة عن القارئ المخبر أو القارئ المسترخي في البيت هو ، في آنٍ» ، تمييز لقصد المؤلف والعكس بالعكس ؛ لأن تحقيق أيٍّ منهما هو تعيين للأحوال المصاحبة للقول ، وتحديد لجماعية متكوّنة من أولئك الذين يتقاسمون الاستراتيجيات التأويلية (بأن يصبح عضواً فيها) .

والاعتراض الثاني نسخة معدَّلة من الاعتراض الأول؛ فإذا كان مضمون تجربة القارئ سلسلة من الأفعال التي ينجزها القارئ في بحثه عن مقاصد المؤلف ، وإذا قام بإنجاز تلك الأفعال على وفق نظام النص ، أفلا ينتج عن النص حينئذ كلُّ شيء ، أفلا يحتوي النص كلَّ شيء (قصد و تجربة) ، ألا أعرِّض موقفي اللاشكلاني للشبـهة ؟ وسيكون هذا الاعتراض فعالاً فقط متى ما افترض أن نماذج النص الشكلية موجودة بصورة مستقلة عن تجربة القارئ؛ لأنه عندئذ فقط يمكن أن تُزعَم الأسبقية لها. وفي الحقيقة، فإن دعاوى الاستقلالية والأسبقية هي دعاوى واحدة متشابهة، فعندما يُفصَل بينهما تعطي إحداهما الأخرى الطبيعة الدائرية والدعم اللاشرعي. والسؤال الآتي: «هل توجد السمات الشكلية بصورة مستقلة ؟ " يجاب عنه عادة بالإحالة على أسبقية السمات الشكلية: فهي موجودة " في " النص قبل أن يبلغها القارئ. وما يبدو أنه خطوة في مناقشة ما إنما هو في الواقع مشهد لتقرير يدعِّم نفسه. فينتج عن هذا إذن أن الهجوم على استقلالية السمات الشكلية سيكون هجوماً على أسبقيتها أيضاً (والعكس صحيح أيضاً)، وأودّ أن أعرض هجوماً في سياق قطعتين قصيرتين من

قصيدة ليسيداس.

تبدأ القطعة الأولى (وهي في الواقع القطعة الثانية من القصيدة) بالبيت (*42*):

The willows and the hazel copses green

Shall now no more be seen,

Fanning their joyous leaves to thy soft lays.

{Ll. 42 - 44}

أشجار الصفصاف وأيكات البندق الخضر

لن تُرى الآن أبداً،

تهفهف بأوراقها الجذلى على مهاجعك المريحة.

تقول أطروحتي هنا: إن القارئ يكوّن *making* (وأنا أريد أن تكون لكلمة " يكوّن " قوتها الحرفية) المعنى دائماً، وفي حالة هذه الأبيات سوف يتضمّن المعنى الذي يكوّنه القارئ افتراض (ومن ثمّ خلق) تقرير جازم بعد الكلمة " *seen* "، إن موت ليسيداس له تأثير كبير جداً على أشجار الصفصاف وأيكات البندق الخضر التي ، بفعل مشاركة وجدانية ، سوف تذبل وتموت (لن يراها أيُّ شخص بعد الآن). وبكلمات أخرى ، سوف يجازف القارئ عند نهاية البيت (*43*) بتأويل معين، أو يقوم بعملية غلق إدراكه الحسي، أو أن يتخذ قراراً يدور حول ما سبق أن تمَّ تقريره. وأنا لاأقصد أنه يفعل أربعة أشياء، بل يفعل شيئاً واحداً قد يتخذ وصفه أي واحد من هذه الأشكال الأربعة: تكوين معنى، أو تأويل، أو القيام بغلق الإدراك الحسي، أو اتخاذ قرار بصدد ما هو مقصود. (وسوف تتضح أهمية هذه النقطة لاحقاً). وأيّاً كان الشيء الذي فعله (ونحن نميّزه مع ذلك) فإنه سوف يلغيه في فعل قراءة البيت القادم؛ لأنه يكتشف هنا أن عملية غلقه للإدراك الحسي، أو تكوين المعنى، كان فعلاً مبتسراً، فيتعيّن عليه تكوين معنى جديداً تكون العلاقة فيه بين الإنسان والطبيعة هي على العكس تماماً مما افتُرض أولاً. فأشجار الصفصاف وأيكات البندق الخضر ستظل في الواقع مرئية، ولكن ليسيداس

لن يراها. إنه هو الذي سيموت، بينما ستبقى أشجار الصفصاف وأيكات البندق الخضر كما كانت عليه من قبل؛ تهفهف بأوراقها الجذلى على المهاجع المريحة لشخص آخر (إن مجمل البيت 44 يُدرَك الآن كتحوير وتعديل لإطلاقية الكلمة " seen يرى "). فالطبيعة ليست متعاطفة، بل محايدة، وفكرة تعاطفها هي إحدى " الظنون الزائفة " التي تستحثُّها القصيدة باستمرار لتتنكَّرلها بعد ذلك .

تبيِّن الجملة السابقة كم هو سهل الاستسلام لانحياز لغتنا النقدية والبدء بالحديث كما لو أن القصائد ـ وليس القراء أو المؤولون ـ قد قامت بفعل أشياء معينة. إن كلمات من قبيل " تستحثّ " و " تتنكّر " (وكلمات أخرى استخدمتها في هذا البحث) تدل ضمناً على قوى معينة، وإنه " لمن الطبيعي " فقط أن ننسب قوة إلى مقاصد المؤلف أولاً، وبعد ذلك ننسبها إلى الأشكال التي تجسّدها تلك المقاصد على نحو مفترض. وأعتقد بأن الذي يحدث هو شيء مختلف تماماً: فبدلاً من أن ينتج عن القصد وتحققه الشكلي تأويل (الصورة " العادية ") يقوم التأويل بخلق قصد وتحقق شكلي لهذا القصد من خلال خلق الشرائط التي يصبح من الممكن فيها تمييزهما. وبكلمات أخرى، لقد فعلتُ في تحليل هذه الأبيات من قصيدة ليسيداس ما يفعله النقاد دائماً: فأنا «رأيتُ " ما أتاحت لي مبادئي التأويلية رؤيته أو وجّهتني إلى رؤيته، وبعد ذلك تأمّلتُ وعزوتُ ما " رأيتُه " إلى نص وقصد معينين. وما وجّهتني مبادئي إلى " رؤيته " هو قراء ينجزون أفعالاً، وهذه هي النقطة التي عندها أجد (أو بتعبير أدق: أعلن) أن تلك الأفعال المنجزة تصبح (بفعل خفة يد) تحديدات في النص، وتلك التحديدات تكون متاحة بعد ذلك لتعيين " السمات الشكلية "، وهذه كونها سمات شكلية تستطيع أن تتحمّل (بصورة غير شرعية) مسؤولية إنتاج التأويل الذي هو في الحقيقة ينتجها. وفي هذه الحالة يتموضع التحليل الذي يوجده تأويلي عند نهاية البيت (42)، ولكن نهاية ذلك البيت (أو أي بيت آخر) تستحق بطبيعة الحال الانتباه أو التبيُّن فقط لكون نموذجي يتطلّب (وهذه الكلمة الأخيرة ليست قوية بما فيه الكفاية) إغلاقات في الإدراك الحسي، ومن ثم تموضعات تحدث عندها تلك الإغلاقات، وفي هذا النموذج ستكون هذه النقطة إحدى تلك التموضعات على الرغم من: 1 أنها لم تكن ضرورية (فليست كل نهاية بيت

تُحدِث إغلاقاً)، و 2 وفي نموذج آخر لايعطي المرء فيه قيمة لفعاليات القراء، فلن يكون بإمكانه إظهار إمكانية قيام هذا النموذج.

والتفسير الذي أقترحه هو أن الوحدات الشكلية هي دائماً وظيفة للنموذج التأويلي الذي يستخدمه المرء؛ فهي ليست " في " النص، وسأدلل بالشكل نفسه فيما يتعلق بالمقاصد. وهذا يعني أن القصد ليس متضمَّناً " في " النص بشكل يفوق تضمُّن الوحدات الشكلية، وفي الواقع يتكوّن القصد، شأنه في ذلك شأن الوحدة الشكلية، عندما تتمّ المجازفة بغلق الإدراك الحسي أو التأويل؛ إذ يتمّ التحقق منه بوساطة فعلٍ تأويليٍّ، وأودّ أن أضيف أنه لايمكن التحقق من القصد بأية طريقة أخرى. وهذا التقرير الأخير من الاتساع بحيث لايمكن تفحّصه بتمامه هنا، بيد أنني أستطيع أن أخطط لمتتالية برهانية سأتّبعها عندما أتفحّصه: فالقصد يُعرف عندما يُدرك وعندما يُدرك فقط، ويُدرك حالما تقرَّر عنه شيئاً ما، وتقرَّر عنه شيئاً ما حالما تكوّن معنى، وتكوّن معنى (أو هكذا يزعم نموذجي) حالما تقدر على ذلك.

لأربطْ لوالب برهاني بمثال أخير من قصيدة ليسيداس:

He must not float upon his wat'ry bier

Unwept...

{Ll. 13-14}

لم يعد طافياً على نعشه المائيّ

غير مؤبَّن ...

وسيرة تجربة القارئ هنا هي نفسها كما في الأبيات السابقة (*42-44*)، فعند نهاية البيت (*13*) تتم المجازفة بغلق الإدراك الحسي، والمجازفة كذلك بمعنى يتكوّن، وعلى وفقه يُفهم البيت على أنه تصميم يشبه الوعد: أي ثمة توقّع الآن بشيء سيتمّ إنجازه حول هذه الوضعية المؤسفة، والقارئ يستبق نداء الفعل ببرنامج للشروع في مهمة إنقاذية. ومع ذلك، فعند الكلمة " *Unwept* " يخيب التوقّع والاستباق، وسيكون

تحقق تلك الخيبة ملازماً لتكوين معنى جديد (وأقل سلوى): فلا شئ قد تمّ، وسوف يواصل ليسيداس تطوافه على نعشه المائي، وما من فعل سيحدث سوى الرثاء لحقيقة أنه ما من فعل سيكون مؤثراً بفاعلية بما فيها أفعال التكلّم والإصغاء إلى هذه المرثية (التي ستتلقى في البيت ٥١ دلالةً خادعة ومزيّفة ذاتياً، " دموع شجية *melodious tear* "). ثمة ثلاث " بنى " تظهر للعيان في اللحظة نفسها تماماً، في اللحظة نفسها عندما يقرّر القارئ معنى لم يقرّره ليكوّن معنى جديداً، وسوف تكون تلك اللحظة أيضاً لحظة تمييز نموذج شكلي أو وحدة شكلية، نهاية بيت / بداية بيت، وستكون أيضاً اللحظة التي يتّخذ فيها القارئ قراراً بشأن قصد المؤلف، أي بشأن ما كان يُقصد من القول، وسيتّخذ القرار مرة أخرى، وبعمله هذا سوف يكوّن قصداً آخر.

إذن هذه هي أطروحتي: إن شكل تجربة القارئ، والوحدات الشكلية، وبنية القصد هي كلها واحدة؛ فهي تتبدّى للعيان في وقت واحد، ومن ثمّ لاتثار التساؤلات التي تدور حول الأسبقية والاستقلالية. بل إن هناك سؤالاً آخر سيثار وهو: ما الذي أنتجها؟ أي إذا كان القصد والشكل وشكل تجربة القارئ هي مجرد طرائق مختلفة للإشارة إلى (منظورات مختلفة عن) الفعل التأويلي نفسه، فما الذي يؤوّله ذلك الفعل ؟ وأنا لاأستطيع الإجابة عن هذا السؤال، وأودّ أن أزعم أنه ما من شخص آخر يقدر على ذلك، على الرغم من أن الشكلانيين يحاولون الإجابة عنه بالإشارة إلى النماذج، والادعاء بأنها متيسّرة بصورة مستقلة عن (وسابقة على) التأويل. وتتغير هذه النماذج طبقاً للإجراءات التي تحدثها! فربما تكون إحصائية (النسبة المئوية للكلمات التي تتألف من مقطعين) أو قواعدية (نسبة التركيبات المجهولة الصيغة إلى التركيبات المعلومة الصيغة، أو نسبة الجمل ذات التفرّع الأيسر إلى الجمل ذات التفرّع الأيمن، أو أي شيء آخر)، ومهما كانت هذه النماذج، فإنني أودّ أن أبرهن على أنها لاتحدث في العالم بصورة بريئة، وإنما هي نفسها تتكوّن بوساطة فعل تأويلي حتى لو أنه لم يتمّ الاعتراف بذلك الفعل كما يحدث غالباً. وبطبيعة الحال، فكما أن هذا يصدق على تحليلاتي، فإنه يصدق على تحليلات أي شخص آخر أيضاً. وأنا أفرد، في الأمثلة المقدّمة هنا، فكرة " نهاية البيت " وأتعامل معها بوصفها واقعة طبيعية، وربما يستنتج

المرء أنها تكون، بوصفها واقعة، مسؤولة عن تجربة القراءة التي أصفها. والحقيقة كما أعتقد هي على العكس من ذلك: فنهايات الأبيات توجدها استراتيجيات الإدراك الحسي وليس عن طريق آخر. ومن الناحية التاريخية، فإن الاستراتيجيات التي نعرفها مثل «قراءة الشعر (أو سماعه) " تتضمّن لفت الانتباه للبيت بوصفه وحدة، بيد أن ذلك الإنتباه بالضبط هو الذي كوّن البيت بوصفه وحدة متيسّرة (كتابية أم شفاهية). والقارئ الذي يعير انتباهه بهذا الشكل، ويعدُّ البيت واقعة عجماء أكثر منه مواضعة سيواجه قدراً كبيراً من الصعوبة مع الشعر الكونكريتي ؛ وإذا ما تغلّب على هذه الصعوبة فلن يكون السبب في ذلك أنه تعلّم التغاضي عن البيت بوصفه وحدة، بل لأنه اكتسب مجموعة جديدة من الاستراتيجيات التأويلية (الاستراتيجيات التي تكوّن " قراءة الشعر الكونكريتي ") بحيث إن البيت، بوصفه وحدة، لايعود موجوداً في سياق هذه الاستراتيجيات. وباختصار، فإن ما يُلاحَظ هو ما جُعل قابلاً للملاحظة، ليس باستخدام منظار واضح وغير مشوّه، بل باستخدام استراتيجية تأويلية.

وربما يكون من الصعب التبيّن من هذا الأمر عندما تصبح الاستراتيجية مألوفة جداً بحيث تبدو الأشكال الناتجة عنها جزءاً من العالم. ونجد أنه من السهولة افتراض أن الجناس الاستهلالي* *alliteration*، بوصفه نتيجة، يعتمد على " واقعة " موجودة على نحو مستقل عن أي " استخدام " تأويلي قد يجريه المرء عليها، أي واقعة أن الكلمات المتقاربة جناسياً تبدأ بالحرف نفسه. بيد أننا لو تأمّلنا المسألة للحظة واحدة فقط، فسوف ندرك أن ذلك التشابه ليس تشابهاً طبيعياً، وإنما هو تشابه تفرضه مواضعة إملائية *orthographic*، بمعنى أنه نتاج تأويل. وعندما نستبدل المواضعات الصوتية بمواضعات إملائية (وهذا " اصطلاح " ألحَّ عليه تقليدياً الصفائيون** *pur-ists*) فسوف يتلاشى الأساس " الموضوعي " المفترض للجناس الاستهلالي؛ لأن نسخة

* الجناس الاستهلالي هو بدء كلمتين متقاربتين أو متواليتين أو أكثر بنفس الحرف أو الصوت. (معجم مصطلحات الأدب ـ مجدي وهبة). المترجمان

** لنزعة الصفائية هي نزعة مَنْ يهتمّ بالكتابة والكلام نحو التزام الدقة والصحة في التعبير حسب ما تقرّره قواعد الكلام في لغة ما. (معجم مصطلحات الأدب ـ مجدي وهبة). المترجمان

صوتية ستقتضي منّا التمييز بين الأصوات الأولية لتلك الكلمات نفسها التي تدخل في العلاقات الجناسية الاستهلالية، بدلاً من تكيّف لتلك العلاقات قواعد التهجّي التي تكوّنها. وربما يردّ شخص ما بالقول: مادام الجناس الاستهلالي ظاهرة سمعية، في حالة سماع الشعر، وليس ظاهرة مرئية، فإننا نمتلك مداخل غير مباشرة للأصوات المادية نفسها وسماع التشابهات " الحقيقية ". إلاّ أن " الوقائع " الفونولوجية ليست أكثر ابتعاداً عن التأويل (أو أقل خضوعاً للمواضعة) من " وقائع " الإملاء، فالسمات التي تميّز بين الأصوات والتي تجعل من التلفظ والتلقي أمرين ممكنين هي نفسها نتاج نظام من الاختلافات يجب أن يُفرَض قبل أن يمكن تمييزها، فالنماذج التي تسمعها الأذن (شأنها شأن النماذج التي تراها العين) هي نماذج تقوم العادات الإدراكية للأذن بجعلها في المتناول.

ويوسع المرء أن يواصل هذا التحليل إلى حد أبعد ليصل به إلى " وقائع " القواعد. فتاريخ اللسانيات هو تاريخ التنافس بين النماذج *paradigms*، فكل نموذج يقدّم تفسيراً مختلفاً لمكوّنات اللغة. فالأسماء والأفعال والجمل المنفصلة *cleft sentenc-es*، والتحويلات، والبنى العميقة والسطحية، والسيمات *semes*، والخبر *rheme*، والقوالب* *tagmemes*، تراها حيناً ولاتراها حيناً آخر اعتماداً على الجهاز الوصفي الذي توظّفه. والناقد الذي يؤسس تحليلاته بثقة على أساس الأوصاف التركيبية الراسخة إنما يستند إلى تأويل معين، أما الوقائع التي يشير إليها فهي قائمة هناك بوصفها نتيجة للنموذج التأويلي الذي يوجدها (وبالطبع هو نموذج يكوّنه إنسان).

المبدأ واضح جداً، وهو أن الاختيار ليس بين الموضوعية والتأويل، وإنما بين تأويل غير معترف به بحد ذاته وتأويل يعي نفسه على الأقل. وهذا الوعي هو الذي أزعمه لنفسي على الرغم من أنني بعملي هذا يجب أن أتخلّى عن المزاعم المكوّنة ضمناً في الجزء الأول من هذه المقالة. فأنا أحاول هناك البرهنة على أن نموذجاً رديئاً (لكونه

* السيم هو أصغر وحدة لغوية حقيقية ذات معنى. أما الخبر فهو ما يقال عن موضوع الكلام. والقالب هو أصغر وحدة لغوية نحوية ذات معنى، وهو نمط يمثّل تركيب جملة ما وتركيب جميع الجمل الموازية لها نحوياً. (معجم علم اللغة النظري - محمد علي الخولي). المترجمان

مكانياً) قد كبح ما كان يحدث فعلاً، ولكن فكرة " يحدث فعلاً " هـي، من خلال مبادئي المعلنة، مجرد فكرة تأويلية إلى أبعد حد تماماً.

IV

يبدو إذن أن الثمن الذي يدفعه المرء لإنكاره أسبقية الأشكال أو المقاصد هو العجز عن تحديد كيف يتسنّى للمرء أن يبدأ. ومع ذلك نحن نبدأ، ونمضي في عملنا، ونتيجة لذلك ينهض اعتراض ضد الصفحات السابقة مباشرة. فإذا كانت الأفعال التأويلية هي مصادر الأشكال وليست شيئاً آخر، فلِمَ لا ينجز القراء دائماً الأفعال نفسها، أو متوالية عشوائية من الأشكال ؟ وباختصار كيف يتسنى للمرء أن يشرح «واقعتيّ " القراءة هاتين ؟: ١. سوف ينجز القارئ نفسه قراءتين مختلفتين عندما يقرأ نصين " مختلفين " (لقد أحطتُ هذه الكلمة " مختلفتين " بعلامات الاقتباس لأن منزلتها هي بالضبط موضع التساؤل)، ٢. إن قراء مختلفين سينجزون القراءة نفسها عندما يقرأون النص " نفسه " (وهذه الكلمة أحطتُها بعلامات الاقتباس للسبب نفسه أيضاً). وهذا يعني أن كلاً من ثبات التأويل بين القراء وتنوّعه عند قارئ واحد يبدو أنهما يبرهنان على وجود شئ ما مستقل عن الأفعال التأويلية وسابق عليها، شئ ما ينتجها. وسوف أردّ على هذا التحدي بأن أقرر أن كلاً من الثبات والتنوّع هما في المحصلة وظيفتان للاستراتيجيات التأويلية أكثر من كونهما وظيفتين للنصوص.

لنفترض أنني أقرأ قصيدة ليسيداس. فما الشئ الذي أفعله ؟ بادئ ذي بدء، أنا لاأنجز "مجرد قراءة "، فهذه فعالية لا أومن بها؛ لأنها تدل ضمناً على إمكانية قيام إدراك حسي محض (أي خالياً من الغرض). بل على العكس من ذلك،إنما أنا أشرع على هدي قرارين تأويليين (على الأقل) هما: 1 إن قصيدة ليسيداس قصيدة رعوية، 2 وإنها قصيدة كتبها ملتون. (ولابد من أن أضيف أن مفهومي " رعوي " و " ملتون " هما أيضاً مفهومان تأويليان، أي أنهما لايمثلان مجموعة حقائق موضوعية لاتقبل

الجدل، لأنهما إن كانا كذلك، فإن كتباً كثيرة جداً لن تكون مكتوبة الآن). وحالما يُتَّخذ هذان القراران (وأنا إن لم أتخذ هذين القرارين فسأتخذ قرارات أخرى، وستكون قرارات مترابطة منطقياً بالطريقة نفسها) سأكون مستعداً حالاً لإنجاز أفعال معينة و"لإيجاد " الموضوعات من خلال البحث عنها (وهذه الموضوعات هي العلاقة بين العمليات الطبيعية ونشاطات الإنسان، وتأثير الشعر أو أية فعالية أخرى)، ولمنح الدلالات (للأزهار والجداول والرعاة والآلهة الوثنية) ولتحديد الوحدات " الشكلية " (المرثية والمؤاساة والتحوّل* turn، وتوكيد الإيمان .. إلخ). إن نزوعي لإنجاز هذه الأفعال (وثمة أفعال أخرى، فالقائمة السابقة ليست شاملة) يكوّن مجموعة من الاستراتيجيات التأويلية التي تصبح، عندما توضع موضع التنفيذ، فعل القراءة الواسع. بمعنى أن الاستراتيجيات التأويلية لاتوضع موضع التنفيذ بعد القراءة (لأن فعل القراءة في هذه الحالة سيكون فعلاً من أفعال الإدراك الحسي المحض الذي لاأؤمن به)، بل إنها تشكّل القراءة؛ ولأنها تشكّل القراءة فإنها تمنح النصوص شكلاً، وتكون بمثابة المكوّن لهذه النصوص، وليست الشئ الناتج عن هذه النصوص كما يُفترض عادة. وبناء على ذلك، بوسعنا أن نستدل على بضعة نتائج مهمة من هذا الوصف:

١) لم يكن عليَّ تنفيذ مجموعة الاستراتيجيات التأويلية هذه؛ لأنني لم أكن ملزَماً باتخاذ تلك القرارات التأويلية (السابقة على القراءة). فقد كان بإمكاني أن أقرر مثلاً أن قصيدة ليسيداس كانت نصاً وجدتُ فيه مجموعة من الأوهام والدفاعات تعبيرها. ولكانت هذه القرارات تستلزم افتراض مجموعة أخرى من الاستراتيجيات التأويلية (ولعلها تكون مثل تلك الاستراتيجيات التي قدّمها نورمان هولاند في كتابه دينامية الإستجابة الأدبية)، ولكان تنفيذ تلك المجموعة من الاستراتيجيات التأويلية يستلزم نصاً آخر.

* التحوّل هو اللفظ الاصطلاحي الذي يُقصَد به التحوّل بالمعنى والقافية بعد البيت الثامن من السونيتة كما طوّره الشاعر الإيطالي بترارك. (معجم مصطلحات الأدب - مجدي وهبة). المترجمان

٢) كنتُ أستطيع تنفيذ هذه المجموعة من الاستراتيجيات عندما تُقَدَّم مع نصوص لم تحمل العنوان (ومرة أخرى، فإن مفهوم العنوان نفسه هو نفسه تأويل) الآتي: ليسيداس، نشيد رعوي* *Lycidas, A Pastoral Monody* .... وكنتُ أستطيع أن أقرر (وهذا قرار اتخذه بعضهم) أن رواية آدم بيد (*Adam Bede* رواية للروائية جورج جونز) عمل رعوي كتبتْها مؤلفة جعلت من ملتون بصورة واعية قدوة لها (ويبقى أن نتذكّر أن مفهومي " رعوي " و " ملتون " هما تأويلان وليسا حقيقتين عامتين)، أو كنتُ أستطيع أن أقرر، كما فعل إمبسون، أن هناك أشياء كثيرة لم يُنظَر إليها على أنها رعوية في الوقت الذي كان يجب أن تُقرَأ كونها كذلك، وأن أيّاً من هذين القرارين كان سيبعث على مجموعة من الاستراتيجيات التأويلية التي كانت ستكتب، عندما توضع موضع التنفيذ، النص الذي أكتبه عندما أقرأ قصيدة ليسيداس. (فهل توافقني على ذلك ؟).

٣) إن قارئاً آخر غيري يعمل على أن يضع موضع التنفيذ، عندما تقدَّم له قصيدة ليسيداس، مجموعة من الاستراتيجيات التأويلية مشابهة لاستراتيجياتي التأويلية (وكيفية إنجاز ذلك هي مسألة سأقوم بمعالجتها لاحقاً)، أقول إن قارئاً كهذا سينجز سلسلة الأفعال التأويلية نفسها (أو على الأقل مشابهة لها). فهو وأنا قد يغرينا عندئذ الادعاء بأننا متّفقان بصدد القصيدة (مفترضين بذلك أن القصيدة موجودة على نحو مستقل عن الأفعال التي ينجزها أي واحد منّا)، ولكن الشئ الذي سوف نتفق عليه حقاً هو طريقة كتابتها.

٤) إن قارئاً آخر غيري يضع موضع التنفيذ، عندما تقدَّم له قصيدة ليسيداس (وأرجو أن تتذكّر أن منزلة قصيدة ليسيداس هي موضوع المساءلة)، مجموعة مختلفة من الاستراتيجيات التأويلية سوف ينجز سلسلة مختلفة من الأفعال التأويلية. (وأنا أسلّم، وهذا جزء من إيماني، بأن ذلك القارئ سوف ينفّذ دائماً مجموعة من

* نشيد (مونوديا): هي، في الشعر اليوناني القديم، مرثية ينظمها الشاعر للإنشاد المنفرد، وكثيراً ما كانت تُنشَد في أثناء المأساة. وتتميّز بتقسيمها على أدوار تتكرر تباعاً من غير تغيير في وزنها العروضي. (معجم مصطلحات الأدب- مجدي وهبة). المترجم

الاستراتيجيات التأويلية، ومن ثمّ ينجز سلسلة معينة من الأفعال التأويلية). وقد يشكو أحدنا حينئذ للآخر من أنه ليس بمقدورنا أن نقرأ القصيدة نفسها (والنقد الأدبي يغصّ بمثل هذه الشكاوى) وسيكون هو على حق؛ لأن كل واحد منّا سوف يقرأ القصيدة التي كوّنها.

إن النتيجة المتمخّضة عن هذه النقاط الأربع هي أن مفهومي النصوص " نفسها "، والنصوص " المختلفة " هما مفهومان تخيّليان. فأنا إن قرأتُ قصيدة ليسيداس وقصيدة الأرض اليباب بشكل مختلف (وفي الحقيقة أنا لاأفعل ذلك) فلن يكون مردُّ ذلك إلى أن البنى الشكلية لهاتين القصيدتين (ولو أن تسميتهما بالقصيدة هو أيضاً قرار تأويلي) تقوم بإحداث استراتيجيات تأويلية مختلفة، بل السبب في ذلك هو أن نزوعي لتنفيذ استراتيجيات تأويلية مختلفة سوف يقوم بإنتاج بنى شكلية مختلفة. أي أن القصيدتين مختلفتان لأنني أنا الذي قررتُ أنهما كذلك. والبرهان على ذلك هو إمكانية فعل العكس (وهذه هو سبب أهمية النقطة ٢ في أعلاه). بمعنى أن الإجابة عن السؤال الآتي: " لماذا تكون نصوص مختلفة باعثة على متتاليات مختلفة من الأفعال التأويلية ؟ " هي أن النصوص المختلفة غير ملزمة بذلك، وهذا جواب يدل ضمناً وبقوة على " أنها " غير موجودة. وفي الحقيقة، كان من الممكن دائماً أن نضع موضع الفعل استراتيجيات تأويلية معدَّة لجعل جميع النصوص نصاً واحداً، أو لنعبِّرْ عن ذلك بدقة، إنها معدَّة لتكوّن أبداً النص نفسه. فعلى سبيل المثال، يلحّ القدّيس أوغسطين على استراتيجية كهذه تماماً في كتابه في العقيدة المسيحية *On Christian Doctrine* حيث يذكر " قاعدة الإيمان " التي هي بطبيعة الحال قاعدة تأويل. والأمر بسيط بشكل يبعث على الانبهار: فكل شئ في الكتاب المقدّس، وفي الحقيقة كل شئ في العالم عندما يُقرأ بطريقة مناسبة، يشير إلى (أو يحمل معنى) حبُّ الله لنا، ومسؤولية استجابتنا لحبٍّ أخواننا إكراماً له. وإذا صادفتَ شيئاً لايبدو للوهلة الأولى أنه يؤيد هذا المعنى - مثل "ذلك لايتعلق حرفياً بالسلوك الفاضل أو بحقيقة الإيمان" - فعليك أن تفهمه عندئذ على " أنه يعبّر بصورة مجازية "، وتعمل على تمحيصه " إلى أن ينتج عنه تأويل يُقدَّم إلى سلطة مؤسسة خيرية ". وهذا هو إذن اشتراط لما هو موجود من معنى من جهة،

ومجموعة من التوجيهات لإيجاد ذلك المعنى، تلك التوجيهات التي هي بطبيعة الحال توجيهات من الاستراتيجيات التأويلية تعمل على تكوينه، أي إعادة إنتاج النص نفسه إنتاجاً لامتناهياً. ومهما يكن تفكير المرء بصدد هذا البرنامج التأويلي، فإن نجاحه وتنفيذه قد صادقت عليهما قرون من التفسير المسيحي. ونقطة جدال هي أن أي برنامج تأويلي، أي أية مجموعة من الاستراتيجيات التأويلية، يمكن أن يكون له (أولها) نجاح مشابه على الرغم من أن بعضها كان ناجحاً كهذا البرنامج على نحو مثير. (إن البرنامج التأويلي الأكثر نجاحاً الآن، ولثلاث مائة سنة على الأقل، كان قد اشتهر باسم " اللغة العادية ". وبرامجنا الدراسية الخاصة ذات الميزة نفسها في إعادة الإنتاج الدائم للنص الواحد نفسه تتضمّن النقد التحليلنفسي، والنزعة الروبرتسنية Robertso-nianism(التي تنذر دائماً بمدٍّ سيطرتها على حقب قادمة)، وعلم الأرقام السحري* numerology(تماثل قائم على افتراض الاختلافات الثابتة غير القابلة للعدّ).

والسؤال الآخر الذي يواجهنا بتحدٍّ هو: "لماذا سينفّذ القراء المختلفون الاستراتيجية التأويلية نفسها عندما يواجهون النص نفسه ؟ "، ويمكن معالجة هذا السؤال بالطريقة نفسها. والجواب مرة أخرى هو أنهم غير ملزمين بذلك، ودليلي على ذلك تاريخ النقد الأدبي بأسره. ومرة أخرى يدل هذا الجواب ضمناً على أن مفهوم «النص نفسه " هو نتاج حيازة قارئين أو أكثر على استراتيجيات تأويلية متشابهة.

ولكن لماذا يجب أن يحدث هذا دائماً ؟ ولماذا يجب دائماً أن يتّفق قارئان أو أكثر، ولماذا يجب أن تحدث الاختلافات المضطردة - أي المألوفة - عند قارئ واحد دائماً ؟ وما تفسير ثبات التأويل (على الأقل بين مجموعات معينة في أزمان معينة) من جهة، وما تفسير التغيّر المنتظم للتأويل إن لم يكن ثبات النصوص وتغيّرها من جهة أخرى ؟ والإجابة على كل هذه الأسئلة قائمة في فكرة موجودة في مناقشتي ضمنياً، وهي فكرة الجماعيات التأويلية. فالجماعيات التأويلية تتألف من أولئك الذين يشتركون في الاستراتيجيات التأويلية لا من أجل القراءة (بالمعنى المتعارف عليه) وإنما من أجل كتابة النصوص، ومن أجل تعيين صفاتها المميّزة وتحديد مقاصدها. وبكلمات أخر،

* أي دراسة الدلالة السحرية للأرقام. المترجم

فإن هذه الاستراتيجيات موجودة قبل فعل القراءة لتحدد بذلك شكل ما يُقرأ وليس أي شئ آخر كما يُفتَرض عادة. فإذا كانت جماعية تأويلية تؤمن بوجود أنواع من النصوص فسوف ينحت أعضاء هذه الجماعة ذخيرة من الاستراتيجيات لتكوين النصوص. أما إذا كانت الجماعة تؤمن بوجود نص واحد فقط، فإن الاستراتيجية المفردة التي يوظفها اعضاء الجماعية سوف تكتب على الدوام هذا النص. وسوف تتهم الجماعيةُ من النوع الأول الجماعيةَ من النوع الثاني أنهم اختزاليون، وبالمقابل سوف يسمّي هؤلاء متّهميهم بأنهم سطحيون. والافتراض الذي تحمله كل جماعية عن الأخرى هو أنها لم تدرك بصورة صحيحة " النص الحقيقي "، والحقيقة هي أن كلاً منهما يدرك النص (أو النصوص) الذي تقتضيه وتحققه استراتيجيات تأويلية. وهذا هو إذن تفسير كل من ثبات التأويل بين قراء مختلفين (ينتمون إلى الجماعية نفسها) والاضطراد الذي من خلاله سوف يوظف قارئ واحد استراتيجيات تأويلية مختلفة، وبذلك يكوّن نصوصاً مختلفة (وهو قارئ ينتمي إلى جماعيات مختلفة). وتفسّر أيضاً السبب الذي من أجله تنشأ التعرضات، ولماذا يمكن مناقشتها بطريقة مبدئية: فليس السبب في ذلك ثبات النصوص، وإنما الثبات في تركيب الجماعيات التأويلية، وإذن في المواقع المتعارضة التي يجعلونها ممكنة. وبطبيعة الحال، فإن هذا الثبات مؤقت (بخلاف ثبات النص الذي يحظى بالتأبيد، والذي هو بعبارة أخرى ثبات أبدي). تتوسع الجماعيات التأويلية وتنهار، والأفراد ينتقلون من إحداها إلى الأخرى، وبينما لاتكون الولاءات مستمرة، فإنها قائمة دائماً موفّرة أساساً كافياً تماماً لاستمرار المعارك التأويلية، وتحوّلاً وانسياباً كافيين تماماً لتؤكد أنها لن تتوطّد على الإطلاق. وهكذا يقف مفهوم الجماعيات التأويلية بين هدف مستحيل وخوف يفضي بالكثيرين إلى صيانته. وذلك الهدف هو الموافقة التامة، وهو يقتضي نصوصاً ذات منزلة مستقلة عن التأويل. أما الخوف فهو خوف من فوضى التأويل، وهذا يمكن أن يتحقق فقط عندما يتمّ التخلّي عن التأويل (أي تكوين نص) تماماً. إن التضامن الهشّ، ولكن الحقيقي، للجماعيات التأويلية هو الذي يتيح لأحدنا التحدّث مع الآخر، ولكن بلا أمل أوخوف من أن نكون قادرين على التوقّف.

وبكلمات أخر، فإن الجماعيات التأويلية ليست أكثر ثباتاً من النصوص؛ لأن الاستراتيجيات التأويلية ليست استراتيجيات طبيعية أو كونية، وإنما هي استراتيجيات يتمّ الحصول عليها عن طريق التعلّم. وهذا لايعني أن هناك مرحلة معينة لم يتعلّم فيها الفرد شيئاً ما بعدُ. فالقدرة على التأويل لاتُكتسَب، فهي مكوّن أساسي للكيان الإنساني. والشئ الذي يُكتسَب هو طرائق التأويل، وتلك الطرائق نفسها يمكن أن يطويها النسيان، أو أن تُستأصَل، أو أن تُعَقَّد، أو ألاّ تُمحَضَ الاستحسان ("لا أحد يقرأ بهذه الطريقة بعد الآن"). وعندما يحدث أيٌّ من هذه الأشياء، فثمة تغيّر مطابق يقابله في النص، لا لكونها قرئتْ بصورة مختلفة، بل لأنها كتبتْ بصورة مختلفة.

إذن، الثبات فقط متأصِّل في الحقيقة القائلة (في نموذجي على الأقل) بأن الاستراتيجيات التأويلية منتشرة أبداً، وهذا يعني أن التواصل أمر محفوف بالمخاطر أكثر بكثير مما اعتدنا أن نفكّر فيه ؛ لأنه إذا لم تكن هناك نصوص ثابتة، بل فقط استراتيجيات تأويلية تكوّنها، وإذا لم تكن هذه الاستراتيجيات طبيعية، وإنما هي استراتيجيات مكتسبة (ولذلك فهي ليست في متناول وصف محدود) فما الذي يفعله القائلون (المتكلمون، والمؤلفون، والنقاد، وأنا، وأنت) ؟ وهؤلاء القائلون يقومون، بحسب النموذج القديم، بتناقل المعاني الجاهزة أو المصنوعة قبلاً. وتكون هذه المعاني مشفَّرة، ويُسلَّم بأن الشفرة قائمة في العالم بصورة مستقلة عن الأفراد الذين يُجبَرون على وصل أنفسهم بها (لأنهم إن لم يفعلوا ذلك، فسيقعون في خطر الانحراف الصريح). ومع ذلك ليست المعاني، حسب نموذجي، مستخلَصة، وإنما هي مكوَّنة، ولكنها ليست مكوَّنة من خلال أشكال مشفَّرة، بل من خلال استراتيجيات تأويلية تقوم بإيجاد تلك الأشكال. ويترتَّب على هذا إذن أن القائلين يقومون بمنح المستمعين والقراء فرصة تكوين المعاني (والنصوص) من خلال دعوتهم إلى أن يضعوا مجموعة من الاستراتيجيات موضع التنفيذ. ويُفترَض أن تلك الدعوة سيتمّ إدراكها، ويستند هذا الافتراض إلى تصوّر متكلم أو مؤلف عن الحركات التي سيؤديها إذا ما واجهته أصوات أو علامات يقولها أو يدوّنها.

للوهلة الأولى يبدو هذا الوصف للأشياء أنه يعيد ببساطة إثارة الاعتراض القديم: أفليس هذا اعترافاً بأن هناك، رغم كل شئ، تشفيراً شكلياً ربما ليس للمعاني، وإنما لتوجيهات تكوينها، وتوجيهات تنفيذ الاستراتيجيات التأويلية ؟ وجوابنا على هذا هو أنها ستكون مجرد توجيهات بالنسبة لأولئك الذين يحوزون سلفاً على استراتيجيات تأويلية في المقام الأول. وبدلاً من إنتاج أفعال تأويلية، فإنهم هم نتاج أحد هذه الأفعال التأويلية. فربما يجازف مؤلف بفكرته لابسبب شئ ما " في " العلامات، بل بسبب شئ يفترضه هو في قارئه. فوجود "العلامات" هو نفسه وظيفة لجماعية تأويلية؛ لأن هذه العلامات سيتمّ تمييزها (أي تكوينها) من طرف أعضاء الجماعية فقط. أما أولئك الذين يقفون خارج تلك الجماعية، فسوف ينشرون مجموعة مختلفة من الاستراتيجيات التأويلية (لأنه لايمكن الامتناع عن التأويل)، ومن ثمّ سوف يكوّنون علامات مختلفة.

وهكذا أقوم من حين إلى آخر بجعل النص يتوارى، ولكن لاتتوارى معه المشكلات لسوء الحظ. فإذا كان شخص ما ينفِّذ باستمرار استراتيجيات تأويلية ليكوّن عن طريق هذا الفعل نصوصاً ومقاصد ومتكلمين ومؤلفين، فكيف يتسنى لأي واحد منّا أن يعرف ما إذا كان عضواً كأي واحد منّا في الجماعية التأويلية نفسها ؟ والجواب على ذلك: إنه لايستطيع مادامت كل بيِّنة تقدَّم لتدعيم هذه الدعوة ستكون هي نفسها تأويل (لاسيما إذا كان " الآخر " مؤلفاً متوفّى منذ زمن). و " الدليل " الوحيد على العضوية هو الصحبة، أي علامة التقدير من شخص ما في الجماعية نفسها، شخص يقول له شيئاً لايمكن لأي منّا أن يقوله لطرف ثالث: " نحن نعرف ". وأنا أقولها لك الآن صريحة: فلتعرفْ جيداً أنك ستوافقني (أي تفهمني) فقط في حالة إذا كنتَ توافقني سلفاً.

نحن على صواب عندما نقول إن العالم بناء مشيَّد.
ولكنَّ هـذا لايعني أنه بناء من تشييدي أنا؛ لأن
هـذه الـ " أنـا " هي ـ كما العالم ـ بنائي المشيَّد
أيضاً....

ت. س. إليوت ـ المعرفة والخبرة

كان أحد الجوانب الأبرز في الموقف الأميركي من الحركتين النقديتين الفرنسيتين ـ البنيوية والتفكيك ـ في السنوات العشر الأخيرة هو الطريقة التي تشوَّهتْ بها القوة السجالية لهاتين الحركتين في الترجمة. وبنظرة استرجاعية في الأقل، يبدو من الواضح تماماً أن " نقد التمثيل *critique of representation* " مستَمدٌّ من مفاهيم سوسير عن اعتباطية العلامة؛ ولذلك فإن من الصعب على الطبيعة المنظَّمة والتمييزية للمعنى أن تبدو ـ بالنسبة للنقد الأدبي الأميركي ـ شيئاً ثورياً كما كانت عليه ذات مرة بالنسبة للنقد الأدبي في فرنسا. وعلى الرغم من ذلك، كانت العقيدة الأساسية للنقد الجديد هي أن اللغة الأدبية هي في الأقل لغة " لامرجعية *non-referential*" (بمعنى أنها لايمكن أن تفهم بوصفها تمثيلاً لقصد متجسّد يعود للمؤلف، ولا بوصفها تمثيلاً لـ " واقع " خارجي وقبلي)، وبذلك قد نزعم جميعاً إذا أحسسنا بالرغبة في ذلك ـ وإلى الحد الذي يمكن أن يميَّز فيه " الخطاب التفكيكي " على نحو مناسب كونه خطاباً " يقوِّض المنزلة المرجعية للغة التي يفكّكها " ـ أننا كنّا مفكِّكين منذ عشرين عاماً. وما يسترعي الانتباه هو أننا لم نكن، بطبيعة الحال، نحسّ بالرغبة في ذلك. وفي الحقيقة، كان وجود هذه الافتراضات الشائعة كما يبدو ذا أثر طفيف، أو ليس له من أثر، على النقاد

الأميركيين الذين خفّوا سراعاً، عوضاً عن ذلك، إلى اتخاذ المقاومة السلبية موقفاً لهم ضد جانب آخر من نظرية التفكيك، أي الطبيعة الذاتية المتضمَّنة في هذه النظرية كما فهموها هم. وهكذا شهدنا مناقشات كتلك التي دارت بين هيليس ملر *Hillis Miller* (الذي يكتب في مجلة *Diacritics*) وأبرامز *M. H. Abrams* (الذي أجابه على صفحات مجلة *Critical Inquiry*)، وربما كانت المجابهة بين المجلات أمراً له دلالته الأيقونية الخاصة. يتّهم ملر في هذه المناقشة أبرامز بالسذاجة التأويلية نظراً لافتراض هذا الأخير أن للنصوص " معنى مفرداً لا لبس فيه "، ويردّ عليه أبرامز بأنه ليس إلى هذه الدرجة من السذاجة، وفي الحقيقة يعتقد أبرامز بأن "جميع المقاطع المعقّدة غامضة بدرجة معينة "، ويقول: ما لم يوافق المرء على إمكانية أن يكون هناك معنى "محدد أو قابل للتحديد " فإن فكرة التاريخ الأدبي نفسها تصبح فكرة مستحيلة. ولذلك فإن افتراضاته التأويلية هي كما يقول:

> إن المؤلفين المنوّه بهم في كتابي (*Natural Supernaturalism*) لم يكتبوا من أجل تقديم مثيرات لفظية ... أو لإثارة براعة القارىء التأويلية، وإنما كتبوا لكي يُفهَموا. ولكي يتمّ لهم ذلك كان عليهم أن ينقادوا لمعايير لغتهم الشائعة بغية تحويلها لصالح استعمالاتهم الإبداعية الخاصة. ومتتالية الجمل التي كتبها هؤلاء المؤلفون قد تمّ تصميمها لتنطوي على لبّ المعاني المحددة، وعلى الرغم من أن هذه الجمل تتيح درجة معينة من الحرية التأويلية... إلاّ أن جوهر ما يريدون إيصاله يمكن أن يكون مفهوماً من طرف قارىء كفء يعرف كيف يطبّق معايير اللغة والشكل الأدبي التي يوظّفها الكاتب. وأمام القارىء طرائق متنوعة لاختبار ما إذا كان فهمه فهماً " موضوعياً "، إلاّ الطريقة الرئيسية هي أن يجعل من تأويله تأويلاً عاماً؛ وبذلك يمنح تأويله إمكانية مصادقة الآخرين عليه أو تكذيبه من خلال تأويلات القراء الأكفاء الآخرين الذين يحملون الافتراضات نفسها بصدد إمكانية التواصل القابل للتحديد.

يثير هذا المقطع قضايا نظرية عديدة جداً، غير أني أعتقد بإمكانية النظر إلى هذه القضايا على أنها جميعاً متأسسة في التقابل الرئيسي بين ما يدعوه أبرامز " التواصل المحدد " من جهة أولى، وما يدعوه " الحرية التأويلية " من جهة ثانية، وهذا التقابل نفسه يدل على إدراك أبرامز للإمكان الذاتي الجذري الذي تتمتّع به الذات، وعلى اعتقاده بضرورة تقييد ذلك الإمكان. وبطبيعة الحال يوحي أبرامز نفسه بأن العنصرين اللذين وصفهما بأنهما متقابلان هما، في الحقيقة، متكاملان، وما يمتاز به نموذجه هو أنه ليس أحاديّ المعنى تماماً، كما أنه لايتضمّن معنيين أو أكثر، بل بالأحرى يأخذ بنظر الاعتبار " لبّ " المعاني المحددة، أو المتفق عليها، وما يدعوه المنظرون بـ " شبه الظل " للمعاني الأكثر إشكالية التي يمكن لنقاد الأدب أن يختلفوا حولها. (وبهذا المعنى فإن تمييز أبرامز يطابق على نحو وثيق تقسيم هيرش ***E. D. Hirsch*** المعروف بين المعنى ***meaning*** والدلالة ***significance***) وعلى أية حال، فمن الجدير بالملاحظة أن ذلك التكامل بين مجاليْ المعنى عند أبرامز يمكن أن يُحَدَّد فقط من خلال التفكير فيهما بوصفهما منتظَمين بشكل هرمي، أي من خلال التسليم بالأولوية الواضحة للمعنى المحدد. ذلك لأن المعنى المحدد، لكي يكون كذلك، لابد من أن يفهم على أن له وجوداً مستقلاً عن أي مؤوِّل. ولايُستحثّ القارئ على ممارسة ما يدعوه أبرامز بـ " براعته التأويلية " إلاّ بعد أن يُحدد " لبّ " المعنى، ولاتدخل الذاتية إلى الساحة إلاّ بوصفها نوعاً من أفكار ترد على الخاطر فيما بعد.

ومع ذلك، فإن أبرامز لايصرّ على أولوية المعنى المحدد فقط، فهو يقترح، على الأقل، ثلاث استراتيجيات مختلفة لموضعة المعنى وضمانته. وأول هذه الاستراتيجيات هي استحضار قصد المؤلف (" أي متتالية الجمل التي كتبها المؤلفون والتي صُمِّمت لتحتوي على لبّ معنى محدد ")، والاستراتيجية الثانية هي الاستعانة بالواقع اللساني للنص نفسه (" أي معايير اللغة والشكل الأدبي ")، أما الاستراتيجية الثالثة فهي الاستعانة بالقدرة الاحترافية لقراء متدرّبين. وللوهلة الأولى تبدو هذه الاصطفائية على قدر ضئيل من التفرّد، ولكنها في الحقيقة اصطفائية مرهفة. ويتمثل تفرّدها في طريقتها الغريبة في مجانسة المقتربات النقدية التي فُهمت، عادة، على أنها مقتربات

متنافسة فيما بينها. وهكذا لأن المعركة التي دارت حول " المغالطة القصدية " مثلاً، قد أطفأ أوارها تماماً نموذج يصرّ على ضرورة اكتشاف مقاصد المؤلف، وعلى المنزلة الشائعة والمعيارية للنص ذاته في وقت واحد. وكمثال آخر، فُهمت مزاعم البنيوية الفرنسية (أو في الأقل كما نقلها جوناثان كلر) على أنها منسجمة تماماً، إن لم تكن متطابقة، مع مزاعم النقاد الجدد ومدرسة شيكاغو أيضاً. ولكن إذا كانت حالة الانسجام هذه حالة متفرّدة تماماً، فإنها هي نفسها الحالة المرهفة جداً. ويبدو أن ما يلحّ عليه أبرامز هنا هو أن مثل هذه التمييزات بين المدارس النقدية تافهة نسبياً، ويبدو أن ما يقدّمه لنا أبرامز، بدل تلك التمييزات، إنما هو وصف إلزامي نوعاً ما لتاريخ النقد الأدبي الأنجلو- أميركي المعاصر الذي يبدو الآن سلسلة من الاستراتيجيات المصمّمة لضمان وجود المعاني المحددة وجعلها في متناول اليد، وقد أصبحت هذه الاستراتيجيات ضرورية تخوّفاً من الطابع الذاتي، أي الخوف من ذات المؤوِّل الفردية. ومن خلال هذا الوصف إذن، ربما يأتي المعنى المحدد من المؤلف (في هذه الحالة يُفهم النص على وفق المعنى الذي قـصـد المؤلف من النص أن يعنيـه)، وربما يموضَع في النص نفسه (فالنص يعني ما يقوله)، أو ربما يكون وظيفة " للقدرة الأدبية " (فالنص يعني الشيء الذي تفهمه منه جماعية القراء المحترفين)، والأمر الوحيد المهم هو أن ذلك المعنى يجب أن يكون محدداً وغير خاضع لنزوات القراء الأفراد. فإن لم هناك معانٍ محددة، فإن حرية المؤول يمكنها أن تصنع بالنص أي شئ ترغب فيه، وسوف يمكن لهذه النسبية المطلقة أن تخلق، على الأقل، سخرية أنانوية من النقد الأدبي، وفي أسوأ الأحوال تقوم بمنح الموافقة للنزعة الشكية الأخلاقية المتطرّفة والهدّامة. فالأعداء، حسب تعبير هيرش، هم " الملحدون المعرفيون *cognitive atheists*": فمادامو لايعتقدون بإمكانية " المعرفة الموضوعية في العلوم الإنسانية "، فإنهم يشعرون بالحرية في فرض تأويلاتهم الذاتية الخاصة على النصوص كافة، ويعرضون علينا فقط الاقتراح المرفوض القائل إن معنى أيٍّ نص هو المعنى الذي نريده أن يكون لذلك النص.

إن هذا الارتياب في ذات الفرد لم تكن له سابقة في النقد والفلسفة الأميركيين

على الإطلاق. وقد كانت مشكلة الذات مشكلة مركزية في تطوّر البراغماتية الأميركية، وفي الحقيقة فإن إحدى الطرائق المقدّسة - تلك القداسة الناجمة عن التقادم في الزمن - في التمييز بين براغماتية وليم جيمس *William James* وبراغماتية جارلس سندرس بيرس *C. S. Peirce* تتمثل في الإشارة إلى أن جيمس، حسب تعبير رالف بارتون بيري، " قد أظهر القيمة الأسمى لتلك المجاهدات الفذة لدى كل فرد، التي تتكشّف له وحده طبيعتها الأصلية "، في حين شدّد بيرس، ومن بعده جوشيا رويس *Josiah Royce*، " على الجماعية بوصفها شيئاً واقعياً ومثالياً "، ويذهب رويس - في لحظات الحماسة القصوى - بعيداً جداً إلى حد مساواة النزعة الفردية بالخطيئة الأولى. ومع ذلك، ففي الإشارة إلى رويس وبيرس فإننا لاندلُّ على علامة طاغية في الموقف الأميركي المرتاب في الذات حسب، بل نحن بالأحرى نعيّن سلسلة من اللحظات التاريخية - قراءات بيرس لديكارت سنة *1868* ، وبعد ذلك خلال سنتي *1877 - 1878*، وقراءة رويس لبيرس بعد خمس وثلاثين سنة، أي سنة *1913* - التي ربطت بمنتهى الوضوح مسائل التأويل والذات، وفي هذه اللحظات التاريخية خضعت بعض " الافتراضات التأويلية "، التي أعلن عنها أبرامز، لبحث دقيق وبارع. وأنا أعنى هنا ابتداء بأولى هذه اللحظات، أي سنة *1868* ، تلك اللحظة التي ظهرت فيها مقالتان لبيرس تحت عنوان " مسائل تدور حول ملكات منسوبة للإنسان " و " بضع نتائج لأربعة أنواع من العجز ".

إن تناول هذه المقالات من طرف ناقد أدبي بوصفها " قراءات " بيرس لديكارت، قد يكون على أية حال أمراً مضللاً نوعاً ما، مادامت هذه المقالات لاتعلن عن نفسها كقراءات تشنّ هجوماً كاسحاً تعدُّ ديكارت - وهو أبو الفلسفة الحديثة - مسؤولاً مسؤوليةً مباشرة عن الخطايا التي اقترفها أولاده الصغار الكثيرون. ويعيّن بيرس على نحو خاص أربعة مظاهر " للروح الديكارتية " تميّزها كونها روحاً حديثة وشائنة بشكل مميّز: وأول هذه المظاهر هو إنها تعلّم " أن على الفلسفة أن تستهلّ خطواتها بالشك الكلي، في حين لم تشكّ الفلسفة الإسكولائية في الأصول مطلقاً "، والمظهر الثاني هو إنها تعلّم " أن الاختبار النهائي لليقين يجب أن يتأسس في وعي الفرد، في حين

استندت الفلسفة الإسكولائية إلى شهادة الحكماء والكنيسة الكاثوليكية "، والمظهر الثالث هو رفضها " جدل العصور الوسطى المتعدد الأشكال " لصالح " طريقة خاصة في الاستنتاج تعتمد في الغالب على مقدّمات غير واضحة "، أما المظهر الرابع فهو تسليمها بظواهر متعددة " غير قابلة لأن تفسَّر تفسيراً قاطعاً " مالم يكن القول ـ كما يلاحظ ديكارت ـ أن " الله قد جعلها كذلك " هو التفسير الفعلي. ويقدّم بيرس بمقابل هذه المواقف أربع أطروحات تخصّه هو: الأولى " إننا لانستطيع أن نبدأ بشكٍّ تام "، فشكّ ديكارت الأولي ليس " شكّاً حقيقياً " على الإطلاق، إنما هو " مجرد خداع للذات "، والأطروحة الثانية مفادها " إن إعطاء الأفراد الحقَّ في اتخاذ أحكام مطلقة عن الحقيقة هو عمل ضارّ جداً "؛ لأننا " بوصفنا أفراداً لانستطيع أن نأمل، من الناحية العقلية، بالحصول على الفلسفة النهائية التي نسعى إليها، فنحن نستطيع أن نتلمّسها لدى جماعة الفلاسفة فقط "، وتقول الأطروحة الثالثة " يتعيّن على الفلسفة أن تنتقل فقط من مقدّمات ملموسة يمكن أن تخضع لفحص دقيق، وأن تعتمد على تعدّد حججها وتنوّعها بدلاً من الاعتماد على قطعية أية حجة من هذه الحجج "، أما الأطروحة الرابعة فتنصّ على أن افتراض " حقيقة نهائية لايمكن تفسيرها، ولايمكن تحليلها على نحو جازم " إنما هو افتراض يستند إلى غموض معرفي من شأنه إضعاف هذا الإفتراض.

إن اختلافات بيرس مع ديكارت، كما اتّضح حتى من هذا الموجز السريع، هي اختلافات أساسية، ولا تكمن أسس هذه الاختلافات في دراسات بيرس للمنطق فقط، بل تكمن في فهمه للمنهج العلمي كونه نموذجاً للتفكير الفلسفي برمته. ويبدو أن بيرس يؤكد، على وجه الخصوص، جانبين من هذا المنهج مترابطين بإحكام، شقّ كلٌّ واحد منهما طريقه، تحت هيأة مختلفة نوعاً ما، في نمط فكري من الافتراضات التي ميّزتُها كافتراضات نموذجية للنظرية الأدبية الأميركية المعاصرة. وإذ يكتشف ديكارت اليقين من خلال الاستبطان، يصرّ بيرس على أن تحديد الواقع لايمكن أن يُترك لما يدعوه «الخصوصية " الشخصية. وفي الواقع، " إن المعلومات والتفكير سوف تؤدى ، إن عاجلاً أم آجلاً ، إلى الواقع، ومن ثمّ فهو مستقلّ عن أهوائك وأهوائي ". و " الواقع "

هنا هو مثل " لبّ المعنى المحدد " عند أبرامز، أما أهواؤك وأهوائي فهي التي يدعوها أبرامز" الحرية التأويلية ". إن هذا التعريف للواقع ليس تعريفاً عمومياً فقط، بل إنه تعريف تقدّمي ؛ فحيث يقتضي المنهج الديكارتي في الشك المنهجي من الباحث أن يطرح جانباً النتائج التي توصّل إليها السابقون عليه ليشرع هو من جديد، فإن المفهوم الحقيقي للعلوم يقتضي إمكانية المعرفة التراكمية *cumulative knowledge*، بمعنى أنه لو كان على درس الفيزياء أن يبدأ من جديد مع كل عالم فيزياء، لكان من غير الممكن إطلاقاً تجاوز المراحل الأولية. وقد وجد هذا صداه بطبيعة الحال في النظرية الأدبية المعاصرة، ذلك الصدى الذي تمثّله الرغبة في تعيين ما يدعوه جوناثان كلر بـ " كتلة المعرفة التقدّمية والبيشخصية "، التي تعود بالفائدة على النقد الأدبي، وهذه الكتلة من المعرفة هي أكثر من كونها مجرد تسجيل لممارسات الذات الفردية.

ولكن، من أجل أن نفهم ما في هذه التناظرات من قوة، ولمعرفة حدودها، لابدّ لنا من أن ننظر عن كثب إلى بعض حجج بيرس المركزية ضد ديكارت، لاسيما التصوّر الذي كان يحمله ديكارت عن الشك المنهجي بوصفه حجر الزاوية المنهجي لفلسفته. وهذا جانب من نقد بيرس لم يوله بعض مؤرخي الفلسفة أهمية كبيرة. وكما سبق لي أن لاحظتُ، فإن ما كان يزعمه بيرس هو أن الشك الديكارتي لم يكن شكّاً " حقيقياً ". فهو يكتب " تخيّل بعض الفلاسفة أنه من أجل الشروع في بحث معين كان من الضروري فقط لإثارة سؤال معين، أو تدوينه، حتى إنهم نصحونا بأن نستهلّ دراساتنا بوضع كل شئ موضع المساءلة. بيد أن مجرد وضع قضية من القضايا في شكل استفهامي، لايقوم بتحفيز العقل على الكفاح قصدَ بلوغ الاعتقاد. فلابدّ من أن يكون هناك شكٌّ حقيقي وحيوي، ومن دون ذلك تكون كل مناقشة عقيمة ". والآن هناك معلّق واحد على الأقل زعم أن هذا الاعتراض يسئ فهم الغرض الأساسي من الشك الديكارتي، ولكن ما هو جدير بالملاحظة هو أن هذا التساؤل عن حقيقة نزعة الشك عند ديكارت، حتى لو أنها نزعة قد تعرّضت للتضليل بمعنى معين، لم يكن تساؤلاً جديداً يثيره بيرس، فلقد سبقه إليه بعض نقاد ديكارت الأوائل ومن منظورين مختلفين. فعلى سبيل المثال، فهم بيير جاسندي *P ierre Gassendi*، ووافق على، ما اعتبره غاية الشك

الديكارتي المبرمج: إخلاء عقل الفيلسوف من كل " تحيّز "، غير أنه انتقد ديكارت لعدم تمييزه بما فيه الكفاية بين الشعور باللايقين والاعتقاد بأن كل شيء نعرفه كاذب. وهذا التأكيد الأخير، حتى لو كان تأكيداً وقتياً، يؤدي إلى تجاوزات غير مقنعة، فقد كتب بيير جاسندي:

> **قلْ ما تشاء، فلا أحد سوف يقتنع بأنك أقنعتَ نفسك بحقيقة ألاّ شيء مما تعلّمتَه صحيح، وأن حواسك، أو حلماً، أو إلهاً، أو روحاً شريرة، قد فرضتْه عليك. ألم يكن من الأفضل والأكثر انسجاماً مع الإخلاص للفلسفة وحبِّ الحقيقة أن تقرِّر الوقائع الفعلية بطريقة مباشرة وبسيطة، بدلاً من أن تضع نفسك أمام الاعتراضات نتيجة الاستعانة بالخداع، ونتيجة التلهّف وراء التحايل اللفظي والتماس المراوغة ؟**

إن شكاوى جاسندي هي إذن مثل شكاوى بيرس، مثلها على الأقل فيما يتعلّق بكون إجراء ديكارت غير مقنع، وأنه " تحليل لفظي "، ولكن كانت هناك اعتراضات عديدة من الجانب المقابل. فبالنسبة لعالم اللاهوت أنطون أرنولد *Anton Arnauld* مثلاً، لم تكن الطبيعة غير المقنعة لنزعة الشك الديكارتية هي التي تثير قلقه، بل بالأحرى إمكانية أن يجد قراء معيّنون هذه الشكيّة مقنعةً؛ ولهذا السبب فهو يقترح أن التأمّل الأول *Meditation* (من كتاب التأمّلات في الفلسفة الأولى لديكارت) " مزوَّد بمقدِّمة هزيلة أشيرَ فيها إلى أن الشك المضمَر حول هذه المسائل ليس شكّاً جدياً فعلاً ". وكان ردُّ ديكارت يتمثّل في أنه مادام كتاب التأمّلات نُشر باللغة اللاتينية، فسوف يقرأه «المفكّرون والمتعلّمون فقط " الذين قد يفهمون الظروف المحيطة بنزعة الشك لديه، ويتجنّبون بذلك أن يضلَّهم. وعلى أية حال، فلقد كان ديكارت في هذا متفائلاً أكثر مما ينبغي، إذ سرعان ما تُرجمت التأمّلات إلى اللغة الفرنسية، وسرعان ما صعَّد نقاد آخرون إيحاءات أرنولد إلى اتهامات صريحة بالعقوق، وهكذا قرّر ديكارت سنة 1647

(أي بعد مرور ستٍّ سنوات على نشر التأمّلات) أن يردّ على هذه الاتهامات بشيء من التفصيل.

لقد كان دفاع ديكارت دفاعاً أدبياً. فهو يكتب: " ما الذي يمكن أن يكون أكثر ظلماً من أن ننسب إلى كاتب آراء يعرضها فقط من أجل دحضها ؟ "، " فأنا أعلنتُ اعتراضات (على وجود الله، وعلى مصداقية المعطيات الحسية، إلخ) كما لو كانت الاعتراضات تخصّني أنا " فقط " من أجل تكييف أسلوب التأمّلات الذي اعتبرتُه الأسلوب المعَدَّ بشكل أفضل للحجج المتكشِّفة ". يشبه هذا الدفاع، بشكل لافت للنظر، دفاع فلوبير في المحاكمة الفاحشة المشهورة لرواية مدام بوفاري ـ وجود الله وموت إيما. إن كلاً من الكتابين ـ) أي التأمّلات و مدام بوفاري) ـ ينتهي بتأكيد النظام الأخلاقي الذي بدا أنهما يشكّان فيه. ففي حالة مدام بوفاري كان ردُّ المدّعي العام على هذه الحجة كالآتي: " إن نتيجة أخلاقية لاتسوِّغ تفصيلات فاسقة "، ويقول أيضاً إذا ما تمَّ تسويغ ذلك، فبمقدور المرء إذن أن يصف أيَّ فسوق و " كل عربدة يمكن تخيلّها "، ثمّ يفلت من العقاب القانوني لمجرد إلصاق صفة العار بموت بطلته في النهاية. وبكلمات أخر، يصرّ المدّعي العام على البعد الزمني للنص، ويتّهم فلوبير بما قد ندعوه إضفاء طابع موضوعاتي مبتسر. ويتبنّى ديكارت أيضاً، في الردّ على نقاده، قراءة موضوعاتية للتأمّلات، فهو يقول إن الشك لم يكن حقيقياً، لقد كان مواضعة أدبيةً فقط. ومن وجهة النظر هذه، يكون دفاع ديكارت هو نفسه اتهام بيرس. يقول بيرس: " لن يتحقق الرضا لأي شخص يتّبع المنهج الديكارتي حتى يعيد احتواء جميع تلك الاعتقادات في شكل جديد، بعد أن يتخلّى عنها في شكلها السابق. وكما رأينا، لايغني هذا وصفاً كان ديكارت نفسه ميّالاً بشدة إلى إقراره. والسؤال المتبقّي هو: لماذا وجد بيرس وبعض قرائه هذا التفسير بالغ الإخفاق، في حين وجد ديكارت وقراؤه (جاسندي مثلاً) أن قصة الشك هي، في أسوأ الأحوال، خطأ أدبي " لاينسجم مع الإخلاص للفلسفة ".

وكيما نشرع في الإجابة على هذه المسألة، لامناص إذن من أن نستعيد للحظة واحدة حُبكة التأمّل الأول. يبدأ هذا التأمل بملاحظة سِيَرية، فالمؤلف يتذكّر اكتشافه

منذ زمن مضى للكثير من " الاعتقادات الزائفة " التي " اعترف بها في شبابه المبكّر على أنها اعتقادات صادقة "، ويتذكّر تصميمه الحاسم على التخلّص من جميع الآراء غير المؤكّدة، و " أن يبدأ ثانية بإعادة البناء من الأساس ". وعلى أية حال، فلكونه يعي فعلياً صعوبة مشروع كهذا، فإنه من جهة أولى يرجئه إلى أن يكون " ناضجاً " بما فيه الكفاية لتدبُّر مشروع كبير كهذا، وإلى أن يكون مفعماً بطاقة الشباب الكافية ليكرّس له كل الوقت والطاقة الضروريين:

واليوم ... ونتيجة لتصميمي الواضح في ذهني، قمتُ بإفراغ عقلي من أي قلق (وقد شعرتُ بسعادة غامرة خالية من كل ألم)، ومادمتُ قد هيّأتُ لنفسي وقت فراغ مضمون في معتكف آمن، فسوف أقوم أخيراً، بجدية وحرية، بتوجيه نفسي نحو ثورة عامة على آرائي السابقة كافة.

إن الغرض من هذه الفقرة هو لمجرد تهيئة المسرح أمام الباحث قصدَ عرض نزعة الشك التي يتّبعها. ولكن ربما يكون بمقدورنا أن نفهم ما وجده بيرس مزعجاً جداً؛ وذلك بأن نولي انتباهنا إلى الحالة التي مرَّ بها عقله الذي أنتج هذه الشكوك من دون الحاجة إلى الانصراف لاختبار الشكوك نفسها. وهذا الأمر هو من دون ريب الأجدر بالملاحظة فيما يتعلق بالتأمّل الأول بأسره. فمؤلفه يهجع قرب موقده، مرتدياً، كما يخبرنا، غلالته، ومبعداً عن عقله أي همٍّ، فليس ثمة منغّصات تقلقه، وشعور بالسعادة يغمره لخلوِّه من أي ألم، فليست له طلبات، وقد وفّر لنفسه فراغاً مريحاً مضموناً في معتكف ينعم بالسلام، ومتحرراً من متطلّبات الحياة، ومنقطعاً إلى التفلسف تماماً. وبكلمات أخر، وفّر ديكارت نوعاً من الفراغ النفسي، مكاناً محايداً تستطيع ذات الفيلسوف " غير المنحازة " أن تؤدي فيه دورها، فهو حرٌّ في أن يكون شاكّاً. وسيكون تساؤل بيرس كالآتي: بالنسبة لذات كهذه، ماذا يعني لها أن تشكَّ ؟ كيف يتسنى لإنسان حرٍّ يعيش لحظاته في منتهى الراحة أن يتّجه بنفسه صوب الثورة العامة على آرائه ؟ أو بتعبير آخر، ما منزلة ذات الفيلسوف هذه، وما فضاؤها الفلسفي ؟

إن مفهوم الحياد هذا هو بالنسبة لفهم ديكارت الفلسفة مفهوم أساسي، ولايمكن

حسب تقديري الشك فيه. فهو يتحدّث في الملاحظات التمهيدية الثلاث للتأملات: " إهداء إلى أساتذة السوربون "، و " مقدمة للقارئ "، و" الموجز "، يتحدّث عن الفلسفة بوصفها دراسةً تقتضي " عقلاً خالياً من الآراء المسبقة تماماً، عقلاً يستطيع الانفصال عن أمور الحس بسهولة ". ومن دون شك، فإن أحد أغراض هذه التكرارات هو أن تقوم بمناشدة طقسية للقارئ كيما يبقي عقله مفتوحاً، وأن تقوم أيضاً، بالنسبة لديكارت، بتعيين الفضاء الذي يجب أن ترتوده الفلسفة، وأن تميِّز القراء والكتّاب الذين يبدأون بها. فالبحث الفلسفي والذات الفلسفية شيئان مطلوبان لريادة سياق حرّ. والشك المنهجي نفسه يفهم بوصفه تقنية لإرجاء هذا السياق، وبوصفه طريقة للدنوّ من الأساسيات التي يخفيها تطفّل العالم. وهكذا يكتب بيرس: " نحن لانستطيع الشروع بشك تام، إذ لابدّ لنا من أن نستهلّ عملاً ونحن نحمل جميع الآراء المسبقة التي نحصل عليها عندما نشرع بدراسة الفلسفة "، وهو يشك فقط في حقيقة الشك الديكارتي، ويقدّم وصفاً بديلاً آخر للفلسفة والذات الفلسفية، وصفاً يتخذ هيئة تحدٍّ صريح للقيم المتعلقة بالاستقلالية والحيادية.

والآن، فإنه ما من شيء أكثر شيوعاً بين الفلاسفة التجريبيين، بدءاً بجاسندي، من مسألة الشك في مشروعية الشك المنهجي. وما إن نضع بيرس أيضاً داخل الإرث التجريبي، فلن يعود من المدهش أن يكون، مثل جاسندي، شاكّاً في نزعة الشك لدى ديكارت. ورغم ذلك ثمة اختلاف جوهري بينهما. فقد كان جاسندي غير متيقِّن من فاعلية الشك الديكارتي، إذ اعتقد بأن ديكارت كان واقعاً تحت سيطرة إغواء حيلة أدبية تتمثّل في استبدال تحيّز قديم بتحيّز جديد، إلاّ أن جاسندي قد أذعن لهذه الحيادية. وقد كتب لديكارت " أنا أوافقك على خطتك في إخلاء العقل من كل تحيّز "، وبالطبع ردّ عليه ديكارت بقوله: مَنْ يستطيع " أن يزعم في أيما وقت أن ثمة عيباً في هذا ؟ ". وبيرس هو أيضاً يشك في هذا الشك، غير أن شكه ينصبّ على الخطة والهدف، وهو شك اعتبره مسألة حقيقية. وهذا الاعتراض ليس اعتراضاً تجريبياً مادام لايتبنى المجادلة التي تدور حول مشروعية المعطيات الحسية، بل يتبنى المجادلة ضد مفهوم الذات الذي يشترك فيه ديكارت، من جهة نظر بيرس، مع التجريبيين البريطانيين.

إن تفسير بيرس الخاص لمفهوم الذات أمر لم يُفحص كثيراً، فالكثير من المعلقين على كتاباته قرأوا مقالات سنة *1868* ابتداءً بوصفها هجوماً على مذهب الحدس؛ وبذلك نزعوا إلى اعتبار مسألة الذات مسألة ثانوية تماماً. فالكتّاب الذين ناقشوا مسألة الذات أرعبهم بعامة رفض بيرس المميَّز لأن يكون واضحاً في هذه المسألة. فهذا جوستن بوخلر يكتب على سبيل المثال: " أنا لاأعرف ما الذي يعنيه بيرس بالذات، ولكن من المحتمل أنه ـ سنة *1868* ـ سوف يعطينا، إذا ما أُكرِه على ذلك، تفسيراً تجريبياً ". ويبدو لي أن إمكانية هذه التجريبية أقل احتمالاً مما يبدو للبروفسور بوخلر، ولكنها نقطة ليس من اليسير حلّها، وأعتقد بأننا نستطيع أن نفهم على الأقل ما كان يشعر به بيرس عند المجازفة بمسألة الذات بأن يضع تفسيره بمقابل تفسير ديكارت. فهو يتعامل بشكل مباشر جداً مع هذه المسألة في استجابته إلى ثاني " المسائل المتعلقة بملكات معينة ". والمسألة تتناول " ما إذا كان لدينا وعي ذاتي حدسي ". ويقصد بيرس بالحدس " إدراكاً لايحدده إدراك سابق عليه "، أي معرفة مباشرة بالشئ نفسه، وهو ما يسمّيه بيرس في مكان آخر " الموضوع المتعالي *transcendental object*". ويقصد بالوعي الذاتي " معرفة ذواتنا "، وعلاوة على ذلك، " ذواتنا الشخصية ". فهو يقول: «إن الإبصار الخالص *pure apperception*هو تأكيد الذات للأنا *ego*، والوعي الذاتي يعني هنا التعرّف على ذاتي التي تخصّني ". والنقطة التي تنتج عن هذه المجادلة هي أننا لانملك مثل هذه الملكة للاستبطان، ففكرتنا عن ذواتنا نصل إليها استنتاجاً لا حدساً، ويبدو بيرس أكثر وضوحاً وصراحةً في مناقشته مسألة الذات مناقشةً ضافية.

وتتخذ مناقشته شكلاً سردياً يحكي نموّ الوعي بالذات لدى الأطفال. فهو يقول عندما يكونون صغاراً تماماً لايبدو أنهم يمتلكون مثل هذا الوعي، أي " أنهم يتكشّفون عن قوى تفكيرية " قبل أن يكون لديهم أي إدراك لـ " أنا *I*" يفكّر. لنأخذْ، مثالاً على ذلك، حالة طفل يقرر تحريك منضدة. فهل هو يفكّر في نفسه بوصفه توّاقاً للقيام بعمل معين أم أنه يفكّر في المنضدة فقط بوصفها قابلة للتحريك ؟ ويقول بيرس " إن الحالة الثانية هي حالة الطفل فعلاً وهو أمرٌ لاشكَّ فيه، ولكن القول أن الحالة الأولى هي التي

يعيشها الطفل فعلاً فهذا افتراض يجب أن ... يظل اعتباطياً ولا أساس له ". وعندما ينجح الطفل في تحريك المنضدة فعلاً، فإن هذه الطريقة في التفكير تتعزّز بوضوح، ولكن حتى إذا لم ينجح فإنه يتعلّم فقط، كما يلمح بيرس إلى ذلك، أن المناضد غير قابلة للتحريك، وليس أنه غير قادر على تحريكها. ولكن لنأخذْ حالة طفل " يسمع ما يقال عن أن الموقد ساخن ". فيقول الطفل إنه ليس كذلك، ولكنه يكتوي بالحرارة ما إن يلمسه. ويكتب بيرس: " وهكذا يصبح الطفل واعياً بجهله، وأنه من الضروري أن يفترض ذاتاً يكمن فيها هذا الجهل ". ولعلنا نتساءل عن الشيء الذي جعل هذه الحالة مختلفة عن الحالة الأولى: فلماذا لم يتعلّم الطفل أن المواقد ساخنة كما تعلّم في الحالة الأولى أن المناضد يمكن (أو لايمكن) تحريكها ؟ لماذا اكتشف شيئاً يتعلق بالذات ؟ والاختلاف بين الحالتين هو وجود عنصر اللغة في الحالة الثانية، اللغة التي تستطيع أن تؤكد وجود علاقة بين الطفل والموقد، وهي علاقة وافق عليها الطفل أو أنكرها، ومن ثمّ اختبرها. وهكذا عندما يلمس الموقد، فإنه لايتعلّم فقط أن الموقد ساخن، بل يتعلّم أيضاً أنه لم يكن يعرف أن الموقد ساخن. ويقول بيرس: " وبذلك وفّر الاختبار الانبثاق الأول للوعي بالذات ".

إن الإحالة على هذه القصة، بوصفها حجة ضد فكرة الوعي بالذات عن طريق الحدس، هي إحالة تنير المسألة، فالطفل لايكتشف ذاته من خلال الحدس، وإنما من خلال الافتراض: فالذات تصبح ضرورية لتفسير ظاهرة الجهل والخطأ. ويقول بيرس: "إن الجهل والخطأ هما كل ما يميّز ذواتنا الشخصية من الأنا المطلق للإبصار الخالص ". وإن كان ثمة شيء في هذه المسألة فهو أن إدخال اللغة في محاولتنا لفهم طبيعة الذات أمر أساسي جداً بالنسبة لبيرس. فأحد التساؤلات الأخرى التي يثيرها في هذه المقالة هو " ما إذا كنّا نستطيع التفكير من دون علامات "، ويقول مادامت الحجة الوحيدة التي بحوزتنا هي تأكيدا غير مثبت يفيد " إن الفكر يجب أن يسبق كل علامة "، فإنه يستنتج أننا لانستطيع التفكير من دون علامات. ومن ثمّ، فإذا لم يكن بمقدورنا، في المقام الأول، التوفّر على معرفة مباشرة بالذات - بمعنى إذا كان بمقدورنا معرفة الذات بوصفها استنتاجاً أو تفكيراً فقط - وإذا كانت في المقام الثاني جميع أفكارنا علامات،

فسوف ينتج عن ذلك، في المقام الثالث، أننا نستطيع أن نعرف الذات بوصفها علامة فقط. وعلاوة على ذلك، فإذا ما وافقنا بيرس على مبدئه القائل " إن ما هو غير قابل للإدراك (غير قابل للمعرفة) على نحو تام، هو غير موجود "، يجب علينا حينئذ ألاّ نقول بأننا نستطيع فقط معرفة الذات بوصفها علامة، بل أن الذات هي علامة، أو كما يعبّر بيرس عن ذلك بصورة مثيرة: " إن الكلمة أو العلامة التي يستخدمها الإنسان هي الإنسان نفسه ".

والآن، وكما يقول تلميذ بيرس البارز موراي ج. مورفي *Murray G. Murphey*، فإن هذه الأطروحة هي " أطروحة مدهشة في الحقيقة "، وهي أطروحة لم يطوِّرْها بيرس نفسه بصورة تامة، وأهملتها براغماتية وليم جيمس وجون ديوي، أو عالجتها باحتراس شديد. وفي الحقيقة، فإن الفيلسوف الأميركي المشهور جوشيا رويس هو الفيلسوف الوحيد الذي تعامل جدياً مع هذه الأطروحة في كتابه مشكلة المسيحية. بيدأن التعارض بين مفهوم بيرس للذات والمفهوم الديكارتي هو تعارض واضح وجلي. فالذات بالنسبة لديكارت أولية، أي يمكن معرفتها مباشرة، ووجودها هو اليقين الغنيّ الوحيد؛ أما بالنسبة لبيرس فالذات مُستَنتجة، أي يمكن معرفتها من خلال الاستنتاج من وجود الجهل والخطأ. والذات بالنسبة لديكارت محايدة، أي " غير متحيِّزة "، فهي لاتستهلّ الاعتقاد بأي شيء سوى وجودها الخاص، أما بالنسبة لبيرس فالذات متورّطة دائماً، فهي لاتستطيع أن تبدي ارتيابها في كل اعتقاداتها؛ لأن هذه الاعتقادات والمواقف " المنحازة " هي " أشياء تقع لنا ولا يمكن مساءلتها ". والذات بالنسبة لديكارت أيضاً لها استقلالها الذاتي، وهذا يعني مرة أخرة أنها أولية، وموجودة على نحو مستقل عن أية قيود خارجية، أما بالنسبة لبيرس، فإن الذات علامة، وهي نفسها - مثل جميع العلامات - " خارجية "، فهي " يجب أن تخاطب شيئاً آخر، ويجب أن تحدد شيئاً آخر، مادام ذلك من ماهية العلامة ". وهذه الأشياء الأخرى تشكّل نظام العلامة، أو ما يسمّيه بيرس " الواقع "، أو ما سوف يسمّيه رويس " جماعية التأويل ".

إن هذه الطبيعة المميِّزة لقراءة كهذه لديكارت يمكن أن تعرَض كما أعتقد على نحو أكثر وضوحاً من خلال مقارنتها بإيجاز بقراءةأخرى معروفة بشكل أفضل، وهي

قراءة هوسيرل في كتابه تأمّلات ديكارتية *Cartesian Meditations.* يبدأ هوسيرل برثاء ضياع الروح الديكارتية " الراديكالية "، داعياً إلى إحيائها، فهناك " هزيمة ديكارتية " ثانية موجودة في الاستجابة إلى " المطالبة بفلسفة ترمي إلى التحرر النهائي، القابل للتصوّر، من التحيّز، فلسفة ترمي إلى طلاء نفسها باستقلالية فعلية طبقاً للبيّنات الأساسية التي هي نفسها تنتجها، لتكون من ثمّ مسؤولة ذاتياً على نحو تام ". وعلى أية حال، فإن هذه العضلة مصحوبة بتحذير: لابدّ لنا، في اعتناق " الدافع " للتأمّلات الديكارتية الأصلية، من أن نحترس؛ وذلك بأن " لا نتبنّى مضمونها "، إذ ينبغي أن نتجنّب قبل كل شيء " الضلالات المغرية التي أضلّتْ ديكارت والمفكّرين المتأخرين ". ولكن ما هذه الضلالات المغرية ؟ إن ديكارت نفسه يصبح أساساً مستسلماً للتحيّز في شكل افتراضات الأسكولائية التي عرّاها جلسون *Gilson* وكواريه *Koyré*، ولكن، وهذا هو الأكثر أهمية، بالاتجاه الخطأ الذي يحوّل الأنا إلى " جوهر مفكّر، أي إلى عقل إنساني منفصل ". ويكتب هوسيرل: لقد تخيّل ديكارت أنه بوساطة الكوجيتو *cogito*" أنقذ حافة العالم ... والمشكلة الآن هي استنتاج بقية العالم من خلال براهين تدار بشكل صحيح طبقاً للمبادئ الفطرية القائمة في الأنا ". ولكن الأنا عند هوسيرل، الأنا الاختزالي أو المتعالي، " ليس جزءاً من العالم ... كما أنه ليس العالم ولا أي موضوع في العالم جزء من الأنا ". واستراتيجية هوسيرل تطهّرية طقسية: أولاً لإظهار التحيّزات الكامنة في البناء الديكارتي للامتحيّز، وثانياً للتطهّر منها.

وما هو أكثر تشويقاً بشأن هذه الطريقة في قراءة ديكارت هي كونها طريقة قابلة من حيث المبدأ على التكرار إلى ما لانهاية، وفي الحقيقة فقد تمّت إعادتها بقراءة حديثة جداً دشّنها جاك دريدا *J. Derrida* الذي عرّى تحيّزات هوسيرل بمثل ما عرّى هوسيرل تحيّزات ديكارت. يقول دريدا إن هوسيرل " يضع جانباً المعرفة المتكوّنة برمتها، ويصرّ على الغياب الضروري للافتراضات المسبقة "، ويمضي دريدا متسائلاً، ولكن " ألا تخفي الضرورة الظاهراتية وصرامة تحليل هوسيرل ودقته، والمطالب التي تستجيب لها ... رغم ذلك افتراضاً ميتافيزيقياً مسبقاً ؟ ". وتتمثل إجرائيته الخاصة في تعيين هذا الافتراض الميتافيزيقي المسبق، وفي تصوير تأثيراته على صميم مشروع هوسيرل في

تخليص الفلسفة من أية ميتافيزيقيا قبلية. والشئ الذي ظل إشكالياً دائماً هو منزلة الأساس التفكيكي، غير أن غايتي الحقيقية هنا هي أن نقلة دريدا هذه أو النقلة الهوسيرلية - أي تفكيك اللامتحيّز من خلال تعرية التحيّز الذي يخفيه - هي بالضبط النقلة التي لم يحققْها بيرس. فعندما قام هذا الأخير بمهاجمة ديكارت سنة 1868 ، لم يكن قصده إخفاء التحيّزات، بل من أجل تخيّل مقولة للامتحيّز، وعندما قام بتحوير هجومه بطريقة غريبة، خلال سنتي 1877 - 1878 ، فإنه لم يعد إلى القراءة الظاهراتية أو الاختزالية للكوجيتو، بل عاد إلى وصف غامض وشاق نوعاً ما في التأمّل الثالث الذي يدور حول " الأفكار الواضحة والمتميّزة ".

لقد قدّم ديكارت في التأمّل الثالث برهانه الأول على وجود الله. فشرع بمناقشة تلك الأفكار المفعمة بالحيوية بالنسبة لنا، الأفكار " الواضحة والمتميّزة " جداً التي لانشكّ في صدقها. ومع ذلك، لابد من الاعتراف بأنه إذا ما كان هناك إله هو أيضاً كان " مخادعاً " فإن تلك الأفكار الواضحة والمتميّزة قد لايزال بالإمكان البرهنة على أنها زائفة؛ لذلك علينا أن نقرر فيما إذا كان هناك إله، وفيما إذا كان إلهاً مخادعاً. ولهذا الغرض يميّز ديكارت بين ما يعدّه فئتين مختلفتين من الأفكار: تلك الأفكار التي يمكن أن ينتجها العقل، والأفكار التي لايمكن أن ينتجها. ويذكّرنا ديكارت بأن أفكاراً مثل الضوء واللون والأصوات والطعوم إلخ ، تقع ضمن الفئة الأولى؛ ولذلك فإن وجودها الفعلي هو وجود غير يقيني. ومن جهة أخرى، تحتوي الفئة الثانية بصورة أساسية على فكرة واحدة فقط، وهي فكرة " جوهر لامتناهٍ ... مستقل، وكلي المعرفة، وكلي القدرة، جوهر خلقني وخلق كل شئ آخر، إن كان هناك فعلاً شئ آخر ".إن هذا الجوهر " اللامتناهي " هو، بطبيعة الحال، الله، ومادمتُ كائناً متناهياً، فلا يمكن لفكرة هذا الجوهر أن تصدر عني. وربما يقال إنني لاأمتلك فكرة حقيقية عن اللامتناهي إلاّ باستثناء كونها سلباً لفكرة المتناهي، ويردّ ديكارت على هذا بقوله: كيف يكون من الممكن " أن أعرف أنني أشك وأرغب، أي أن ثمة شيئاً يعوزني، وأنني لستُ كاملاً تماماً، كيف يمكن أن يكون ذلك ممكناً مالم تكن لدي فكرة معينة عن كائن أكثر كمالاً مني، بحيث أنني أتعرّف، من خلال المقارنة به، على نواقص طبيعتي ؟ " ولذلك فإذا ما

كانت لدي فكرة واضحة ومتميِّزة عن كائن لامتناه وكامل، فلا يمكن لهذه الفكرة أن تصدر عني (مادمتُ أنا نفسي لستُ كائناً لامتناهياً ولا كاملاً)، ومادامت هذه الفكرة لاتصدر عني، فينبغي أن تصدر عن ذلك الكائن نفسه؛ وهو الله، الذي يجب أن يكون موجوداً إذن.

في ضوء الشكل التخطيطي الذي طرحت من خلاله هذه المجادلة هنا، فإن المشكلة القائمة بصدد هذه المجادلة واضحة تماماً، وقد عرضها عالم اللاهوت أرنولد *Arnauld* بطريقة مقنعة تماماً عندما لفت الأنظار إلى مشكلة الدور *circularity* الواضحة في استنتاج ديكارت. يقول أرنولد: " إن السبب المحكم الوحيد الذي بحوزتنا لتسويغ الإيمان بحقيقة وجود الله هو، طبقاً لديكارت، إن ما ندركه بوضوح وتميّز شئ صادق ". " ولكننا نستطيع أن نتيقّن من وجود الله فقط لأننا ندرك ذلك بوضوح وجلاء؛ ولذلك فقبل أن نتيقّن من وجود الله، لابدّ لنا من أن نتيقّن من أن أي شئ نؤمن به بوضوح وجلاء هو شئ صادق ". وهكذا أصبح واضحاً لدينا ما صار يُعرَف بالدور الديكارتي الذي هو: يتمثّل الاعتراض في أن ديكارت من أجل أن يبرهن على وجود الله يعوّل على صدق الأفكار الواضحة والمتميّزة، وهذا الصدق هو نفسه يضمنه وجود الله فقط. وهذا الاعتراض إذا ما تمّ إقراره هو اعتراض مهلك للمشروع الديكارتي برمته، ذلك المشروع الذي يعد بإعادة موضعة المعرفة بأسرها على الأساس الراسخ للكوجيتو، ولقد كان بيرس، في ملاحظة له في مقالته " كيف نجعل أفكارنا واضحة "، مستعداً لأن يقرّ بهذا الاعتراض حيث يقول إن " التمييز بين فكرة تبدو واضحة ، وأن تكون واضحة فعلاً، هو تمييز لم يخطر " على بال ديكارت إطلاقاً. وهذا يعني ببساطة القول إن الضامن الوحيد، بالنسبة لديكارت، للفكرة التي تبدو واضحة بأنها سوف تكون واضحة فعلاً هو وجود إله ليس مخادعاً، وإذا كان يمكن البرهنة على وجود إله كهذا من دون الوقوع في الدور، فإن التمييز يتعطّل إذن.

وعلى أية حال، فإن ما سيفعله بيرس هو في الحقيقة شئ مثير ومتوقّع، فعوضاً عن التنكّر للدور الديكارتي، فإنه يعتنقه. فما يتّسم بالأهمية البارزة هو " النقطة الأكثر أساسية في الفلسفة الديكارتية القائلة إن قبول القضايا، التي تبدو لنا جلية تماماً، هو

أمر لايمكن تفاديه سواء أكان أمراً منطقياً أم غير منطقي ". وبيرس نفسه لايقول المزيد حول منظوره الثاني بصدد ديكارت، بيد أن ملاحظته الوحيدة تفيد في تحديد ظاهرة غريبة : تبدو التأمّلات الثلاثة الأولى أنها تتضمّن ، على الأقل ، رؤيتين مختلفتين للذات ، وما يوحّدهما ويميّزهما هو ما يضطلع به الشك من دور تكويني . فالشك بوصفه حالة خاصة للتفكير بشكل عام يؤسس أولوية الكوجيتو ـ فحتى عندما أشك في وجودي الخاص ، فأنا أفكّر، وإذا كنتُ أفكّر فأنا موجود ـ ويفيد الشك المنهجي ، كما رأينا سابقاً ، في تثبيت الطبيعة "اللامتحيّزة" للذات التي تمّت البرهنة على وجودها . ولكن البرهان على وجود الله في التأمّل الثالث لم يستخدم واقعة الشك للبرهنة على أنني مكتفٍ ذاتياً ، وإنما استخدمت بالأحرى للبرهنة على أن " شيئاً ما يعوزني ". فالذات في هذا التأمّل ثانوية، وليست أساسية ، ومرتبطة بالخطأ وعدم الكفاية . ولذلك فعندما يقبل بيرس بالدور الديكارتي أو حتى عندما يعتنقه ، فإنه لايعتنق الخطأ المنطقي ، وإنما يعتنق فكرة بديلة عن ذات لم تعد محايدة ، ولم تعد ذات سياق حرّ.

إن قراءة ضافية لمقالات سنتي *1877* و *1878* سوف تقتضي ضمناً موضعة ملاحظات بيرس عن ديكارت، بدقة أكبر، في سياق محاولته تطوير نظرية متّسقة عن الشك والاعتقاد، وهذه مشكلة سوف تتطلب منّا بالحقيقة أن نتحرّى، من وجهة نظر معدّلة على نحو طفيف، حالة التقابل الدائم بين الأدب والفلسفة. لقد كان هذا التقابل ـ الذي يقدّم في هيئة أسئلة من قبيل " هل نستطيع أن نفهم قصيدة ما من دون الإيمان بها ؟ " ـ يلعب دوراً رئيسياً في النقد الأدبي الأنجلو ـ أميركي في النصف الأول من القرن العشرين. فوجود الأدب نفسه اعتمد، بالنسبة لإليوت مثلاً، على الإجابة بـ " نعم "، أي اعتمد على إمكانية نزعتنا الشكية المتفشّية على نحو حرّ (تلك الإمكانية التي كان إليوت نفسه يشعر نحوها بشك متنامٍ على نحو مضطرد). وفي هذا السياق نستطيع أن نرى بوضوح أكبر ما هو مدعّم في تذمّر جاسندي من أن الشك الديكارتي مجرد شك أدبي، ومجرد " حيلة "، " لاتنسجم مع الإخلاص للفلسفة. إن فهم بيرس النهائي للاعتقاد بوصفه عادة إنما هو فهم يستدعي تلك التمييزات القائمة بين الأدب والفلسفة،

وبين القراءة والاعتقاد إلى أن تكون موضع تساؤل، على الرغم من أن المسألة نفسها سوف تثار من طرف إليوت فقط الذي تعلّم من رويس كيفية إثارتها.

إن مكانة رويس في هذا الإرث مكانة مركزية بارزة، وبسبب هذه المركزية كانت هذه المكانة موضع خلاف ممكن. وما أريد أن أقترحه من جهة أولى هو أن عمل رويس المتأخر تضمّن استعمالاً دالاً وتوسيعاً لعمل بيرس المبكّر نفسه، ومن جهة ثانية، لعب كتاب رويس مشكلة المسيحية *The Proplem of Christianity* دوراً محورياً، وإن كان دوراً غير مباشر، في التطوّر اللاحق لتيار واحد على الأقل من تيارات النظرية الأدبية الأميركية. إن أول هذين الزعمين موضع خلاف ممكن؛ لأنه يستدعي إلى التساؤل التقابل المعترف به تقريباً بين مثالية رويس وبراغماتية وليم جيمس، وهو انفصال وضع بيرس في جانب البراغماتيين تماماً ، ومن ثمّ في مقابل رويس. أما الزعم الثاني فإنه موضع خلاف بسبب خروجه على النظرة المعتدلة والشائعة عن رويس بوصفه ذا فلسفة تُحتَضَر؛ لأنه أحد الهيغليين الجدد في القرن التاسع عشر (بمن فيهم برادلي *F. H. Bradly* في أكسفورد، ومكتجارت *J. M. E. McTaggart* في كمبردج) الذين يبدو الآن موقفهم الفلسفي العام ـ كما يعبّر عنه الفريد جولز آير *A. J. Ayer* " من المتعذّر الدفاع عنه بصورة واضحة جداً، وأنه من الصعوبة بالنسبة لنا أن نفهم كيف تسنّى لهم أن يُحملوا على محمل الجدّ ". وفي تتبّع خط يبدأ من بيرس إلى رويس وإلى إليوت، أقترحُ أولاً قراءة لبيرس لاتنظر إليه بوصفه رائداً لوليم جيمس وبرتراند رسل *Russel . B* وجورج إدوارد مور *G. E. Moor*، وأقترح ثانياً أن تصوير آير المفعم بالأمل لموت المثالية الأنجلو ـ أميركية قد بولغ فيه كالعادة إلى حد كبير. وما نريد قوله عوضاً عن ذلك هو أن بيرس ورويس (وكان إليوت قد درس مع رويس في هارفرد سنة *1913-1914*) قد ساعدا على خلق سياق كان من الممكن فيه لإليوت أن يقرأ برادلي، وقد استمد إليوت من هذه الشخصيات نظرية في التأويل مثالية أساساً، كان لها ـ تمشّياً مع المحاولة النقدية الجديدة لقمع تلك المثالية ـ بعض النتائج المهمَة لفهمنا للنظرية الأدبية.

وعلى أية حال، يثير هذا التاريخ الضدّي للنظريات الأميركية عن التأويل تساؤلات تتجاوز حدود هذه المقالة المقتصرة على نظرية بيرس في الذات. بيد أن لهذه النظرية نتائجها الخاصة عن النقد الأدبي، ولها أيضاً تحديد لأخلاقيتها الخاصة، وربما تكون إحدى هذه الأخلاقيات البالغة الأهمية هي أن مشكلة ذاتية القارئ مشكلة زائفة من وجهة نظر بيرس على الأقل. فهي زائفة لكونها تعوّل بالضبط على مفهوم الذات (ومن ثمّ على التأويل) الذي جهد بيرس في الهجوم عليه عند ديكارت. وما يخشاه أبرامز وهيرش وكلر وآخرون هو موقف سيكون القارئ فيه مخوّلاً ومشَجَّعاً على منح استجاباته الشخصية غير المقيّدة منزلة " المعنى ". ونموذجهم في التأويل هو النموذج العلمي للقرن التاسع عشر، نموذج القارئ المستقل أو الملاحظ الذي يجابه نصاً مستقلاً أو معطيات مستقلة. وإذا سار كل شئ على ما يرام، فإن القارئ يعلّق تحيّزاته ويؤوّل النص بشكل صحيح، وإلاّ فإن القارئ ينفّذ تحيّزاته ويحوّل النص طبقاً لصورة هذه التحيّزات. وعلى أية حال، ومن وجهة نظر بيرس، ليس ثمة بديل معقول في هذه البدائل؛ لأن نموذجهم المستمد هو نموذج مغلوط. وفي رفضه الغاية الديكارتية من الحياد، يرفض مفهوم الذات الحرة من جهة، ليؤكد ذاتيتها من دون قيد، ويرفض من جهة أخرى مفهوم الذات المتحررة من التحيّز، ويميل إلى قبول المعنى المحدد. إن هذين الموقفين هما ببساطة قلب لجانبي الذات ذات السياق الحر، الجانب الفعّال والجانب السلبي؛ فالجانب الأول يولّد أي تأويل يرضيها، فيم ينكر الآخر تأويلها على الإطلاق.

وفي ضوء هذا، يمكننا أن نرى أن الاستعاضة المعلنة حديثاً بـ " نموذج ذاتي " عن " نموذج موضوعي " بالٍ هي استعاضة تدع النموذج ثابتاً نسبياً على الأقل فيما يتعلق بمنزلة الذات. وسينكر ديفيد بليتش، خلافاً لأبرامز أو هيرش " استقلالية ما هو خارجي ". ويقول " إن الملاحِظ هو ذات، ووسائله في الإدراك تحدد ماهية الموضوع، وتحدد حتى وجوده في المقام الأول .... والمعرفة ليست أباً أو زوجاً أو إلهاً؛ إنما هي بناء ذاتي تنجزه عقولنا، تلك العقول المتاحة لنا أكثر من أي شئ آخر ". إلاّ أن القول بأن عقولنا " متاحة لنا أكثر من أي شئ آخر " هو بالضبط ما ينكره تفسير بيرس للذات. وبدلاً من ذلك يوحي بيرس بأن عقولنا متاحة لنا بنفس الطريقة بالضبط التي

تكون فيها الأشياء الأخرى متاحة لنا. فالذات نص شأنها شأن العالم. ولذلك فإن فكرة ذات لامتشكّلة ومستقلة هي فكرة يكتنفها الإشكال تماماً (وللأسباب نفسها) مثلما يكتنف الإشكالُ العالمَ اللامتشكّل والمستقل. وحسب نظرية بيرس، بوسعنا القول إن الفهم الذاتي للذات عند بليتش (ونورمان هولاند) هو بالضبط الفهم نفسه عند أبرامز وهيرش. والفارق الوحيد بينهم هو أن بليتش وهولاند ينحازان إلى ما يريانه، أما أبرامز وهيرش فلا ينحازان.

إذن ، وطبقاً لرؤية بيرس، فإن الذات محكومة بسياق قبلاً، وبجماعية التأويل أو بنظام العلامات. وتشدد بلاغة جماعية التأويل على جور القراء في تشكيل النصوص، بينما تشدد بلاغة الذات ـ بوصفها علامة في نظام للعلامات ـ على دور النصوص في تشكيل الوعي، أي أن الاستراتيجية تقضي في كل مرة على التمييز بين المؤوّل وما يؤوّله. يقول بيرس: " يتضمّن كل إدراك شيئاً ما ممثّلاً، أو شيئاً ما نعيه، وفعلاً أو إنفعالاً للذات تصبح ممثّلة بوساطته ". وفي مكان آخر يقول: " إن مضمون الوعي، أي التجلّي الظاهري للعقل، هو علامة تنشأ من الاستنتاج "، ومادام " كل فكر هو علامة خارجية ... فإن الإنسان نفسه علامة خارجية ". وهذا لايعني القول فقط بأن الذات تؤوّل، وإنما يعني أن الذات تأويل، فنحن لسنا حقائق موثّقة ولا فارغة كما توحي النماذج الديكارتية الجديدة بذلك؛ لأن الذات هي، من حيث المبدأ، تسوية (حلٌّ وسط) والتسويات المبدئية هي نفسها ليست أبنية مقنعة جداً، فهي تحرمنا من عدد وافر من المسرات. ولايمكننا أن نصرَّ ببساطة على مبادئنا ، ونقول إن المعنى إما أن يكون ذاتياً أو موضوعياً، في القارئ أو في النص، ولكننا لايمكن أيضاً أن نحقق تسوية بينهما ، ونقول إن ثمة جزءاً صغيراً من المعنى في القارئ، وجزءاً صغيراً منه في النص، ولك أن تدمجهما ليتحقق لك نقد أدبي. وعلى الأغلب يمكننا القول إننا نستطيع أن نختار تأويلاتنا، ولكننا لانستطيع أن نختار مجال اختياراتنا. فليس ثمة قواعد تأويلية مستمدّة من النص تمنع الذات من تحقيق ما تصبو إليه، بل هناك فقط قناعاتنا بأن ما تصبو إليه الذات قد شكّلته سلفاً قواعد التأويل.

وربما يبدو، في الإسهاب في التفسير البراغماتي المبكر للذات، أن ما كنتُ أفعله هو لدفع التفكيك السيميائي للذات ستين أو سبعين سنة إلى الوراء. وهذا صحيح بمعنى معين، وضروري حسب اعتقادي، مادام القراء - الذين هم توّاقون إلى رؤية الذوات المتشظّية أو الاجتماعية في الروايات والقصائد - يعارضون بشدة الاعتراف بنتائج تفكيك كهذا فيما يتصل بعلاقاتهم الخاصة بالنصوص؛ وأنا كنتُ أُعنى بهذه العلاقات بالضبط. لكن بيرس لم يكن معنياً بإقصاء الذات؛ وفي الحقيقة، فإن التصفية البنيوية - حسب مصطلحات بيرسية - للذات تبدو مجرد طريقة أخرى لإقامة الحياد، وعملية تشكيل تنكر تبادلياً التأثيرات التكوينية التي كان هو معنيّاً بها. إن هذه التأثيرات هي بداية نزعة براغماتية موضعتْ أصلها ليس في لحظة فارغة قبل تشكّل العالم المادي أو بعده، ولكن في فعل التشكّل نفسه.

إذن، ما يميز به بيرس الناقدَ الأدبي لايعني فقط أن القراءة عملية تكوينية، وإنما يعني أن القراء أنفسهم مكوَّنون، ومن ثمّ فإن ادّعاء الناقد الحياد إنما هو ادّعاء متخيَّل شأنه شأن ادّعاء الحياد من طرف الفيلسوف. ومع ذلك، فإن تسمية هذا الحياد حياداً متخيَّلاً لايعني الإيحاء بضرورة التخلّص منه واستبداله بحياد حقيقي. فالمسألة بالأحرى هي أن الحياد نفسه متخيَّل، ولعله تخيّل نافع للفلسفة، والناقد الأدبي، الذي يكون موضوعه المعلن هو النصوص التخيّلية، لايشعر بالارتباك بإزاء هذه المسألة. إن تصنيفات بيرس هي أساطير، وأوصافه تقييمات، ولكنها ليست سيئة إلى هذا الحد. ومن الخطأ تخيّل بديل ما: أي تخيّل ذات قبل التأويل أو نص بعده.

من الواضح أنه على الرغم من اختـلاف منظّري النقد الموجّه إلى القارئ في مسائل كثيرة، فإنهم يتّحدون في شئ واحد: وهو معارضتهم الاعتقاد القائل بأن المعنى متضمَّن، بصورة تامة وعلى وجه الحصر، في النص الأدبي. تبدو هذه المعارضة - التي تمتدُّ من التوصيفات المتأرجحة لمذهب استقلال النص إلى المجابهة المباشرة مع فكرة الموضوعية نفسها[(١)] - أنها تمثّل هجوماً مدبّراً على أساس محاولة النقد الجديد: أي "

(١) إن كلاً من فولففانغ آيزر وميشيل ريفاتير مثلاً لم يتخلَّ عن الشكلانية تماماً، إذ يضع كل واحد منهما عبارات من قبيل " تبدأ متعة القارئ عندما يصبح هو نفسه منتجاً "، و " إن العملية السيميوطيقية تحدث في ذهن القارئ فعلاً" ويُرجع والتر سلاتوف *Walter Slatoff* أهمية النص إلى مستوى أبعد، فهو يقول "من الصعوبة بمكان أن تكون للأعمال الأدبية كيفيات مهمة بمعزل عن تلك التي تأخذ شكلاً في أذهاننا ". بل إن النقاد المعنيين بالتحليل النفسي يمضون إلى أبعد من ذلك حتى يحلوا القارئ محلَّ النص بوصفه الموضوع الأساسي للبحث النقدي. يكتب نورمان هولاند " الشيء الذي يجب ملاحظته هو أن القصص... لاتعني شيئاً في ذاتها ولذاتها... ولكنها ذات معنى لدى الناس، فهم يستخدمونها كمناسبة... لموضوعة معينة أو وهم معين أو تحوّل معين ". ويعمّم ديفيد بليتش هذه النقطة قصدً يضمينها كل التعبيرات: «يعتمد معنى الكلمات الفردية، أو مجموعة الكلمات، على أولئك الذين يقرأونها وينقلون المعنى إلى الآخرين ". وأخيراً فإن نقاد القارئ الذين تأثروا بالبنيوية لم ينكروا أن للنصوص معنى في ذاتها ولذاتها فقط، بل قالوا إن القراء الأفراد يبدعون معانيهم الخاصة بهم. وهكذا يكتب جوناثان كلر " إن القصيدة... تكون ذات معنى فقط فيما يتعلق بنظام من المواضعات يتمثّله القارئ "، ويوضح ستانلي فش " أن موضوعية النص مجرد وهم "، " فليست هناك نصوص ثابتة، إنما هناك ستراتيجيات تقوم بتطويرها "، انظرْ:

Wolfgang Iser, The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978) p.108 Michael Riffaterre, The Semiotics of Poetry (Bloomington: Indiana University Press, 1978) .p. 4. Walter Slatoff, With Respect to Reader: Dimensions of Literary Response (Ithaca: Cornell University Press, 1970) .p. 23 Norman N. Holland, «Readers Reading (New Haven: Yale University Press, 1975) p. 39 David Bleich, Subjective Criticism (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978) p. 7 Jonathan Culler, Sructuralist Poetics, Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature (Ithaca: Cornell University Press,1975) p. 116 Stanley E. Fish, 'Literature in the Reader: Affective Stylistics, New Literary History 2 no. 1 (Autumn 1970) : 140 (chapter 6 in this volume), idem, 'Interpreting the Variorum," Critical Inquiry 2, no. 2 (Sprin 1976) : 484 (chapter 10 in this volume).

القصيدة نفسها بوصفها موضوعاً لحكم نقدي بشكل خاص "(٢) . وينسب هذا الهجوم لنفسه، أحياناً، في أدب حركة استجابة القارئ، تحقيق ثورة نقدية: فالشكلانية قد لفظت أنفاسها، وقد كشفت استجابات القراء الأفراد الموضوع الحقيقي للدراسة الأدبية، وباختصار فقد حدّد نقاد " استجابة القارئ " عملهم بوصفه خروجاً جذرياً على مبادئ النقد الجديد، غير أنني أعتقد بأن نظرة فاحصة لنظرية هؤلاء النقاد وممارستهم سوف تبيّن لنا أنهم لم يثوّروا نظرية أدبية، وإنما حوّلوا مبادئ الشكلانية إلى أسلوب جديد حسب.

ثمة مسألة مهمة تجعل التشابه الأساسي بين النقد الجديد ونقد استجابة القارئ غامضاً، بحيث يبدو أنها تفصل بينهما، وهذه المسألة هي: فيما إذا كان المعنى يتخذ له موضعاً داخل النص أم هو من فعل القارئ. وعلى أية حال، فإن مسألة تموضع المعنى تبرز كمشكلة فقط عندما يفترض المرء أن تعيين المعنى هو هدف الفعل النقدي. وعلى الرغم من أن كلاً من النقاد الجدد والنقاد المتجهين للقارئ لايموضعون المعنى في المكان نفسه، إلاّ أن كلا المدرستين تفترضان أن غاية النقد الأساسية هي تعيين المعنى. إن هذا الافتراض لايجمع هاتين الحركتين المتعارضتين فقط، بل يوحّدهما معاً في معارضتهما التاريخ المديد من التفكير النقدي لم يكن فيه تعيين المعنى المهمة المركزية.

غير أن الاختلاف في الافتراضات التي ميّزت الدراسات الأدبية في القرن العشرين عن معظم التفكير النقدي السابق، قد أخفته المصطلحات نفسها التي بقيت تستخدم طيلة قرون من النقاش النقدي، المصطلحات التي تحيل على ممارسات غير متماثلة على الإطلاق. ومن خلال استكناه أولي، يبدو، مثلاً، أن نقد استجابة القارئ المعاصر يشترك اشتراكاً كبيراً مع النظريات الأدبية الكلاسيكية، ومع ذلك، يُظهر مفسّرو الأدب الكلاسيكيون انشغالاً كبيراً باستجابة الجمهور، إذ يناقش أفلاطون وأرسطو وهوراس ولونجينيوس الأدب، ابتداءً، بمقتضى تأثيراته في الجمهور. وعلى أية

(٢) *W. K. Wimsatt, Jr., and Monroe Beardsley, "The Affective Fallacy," in The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry (Lexington: The University Press of Kentucky, 1954) p22.*

حال، فإذا ما تفحّص المرء عن كثب ما يقصده الكتّاب القدامى عندما يتكلّمون على ردٍّ فعل الجمهور، فسوف يكتشف حالاً أن هذا يختلف، تماماً، عن مقصد فولفغانغ آيزر وستانلي فش وريفاتير ومعاصريهم. وفي الحقيقة، فإن النقد " العاطفي " الذي مارسه النقاد في النصف الثاني من القرن العشرين لايدين بشئ، رغم المظاهر الأولية، للإرث البلاغي القديم الذي يبدو أنه يماثله، ويدين بكل شئ تقريباً للمبادئ الشكلانية التي يدّعي إسقاطها.

الحقبة الكلاسيكية

يمكن أن نختبر صدق هذه الملاحظة بالعودة إلى فقرة من مقالة لونجينيوس " في السموّ *On the Sublime*" التي تناولت، صراحة، الطريقة التي يؤثّر فيها تعبير معين لهيرودوتس في المستمع:

يقول هيرودوتس " سوف تبحر صُعُداً من مدينة إليفانتاين *Elephantine*، حيث ستصل إلى سهل منبسط ، وبعد عبور هذا الصقع سوف تستقلّ مركباً آخر وتبحر ليومين، ومن ثمّ تصل إلى مدينة عظيمة اسمها ميرو *Meroe*". هل تلاحظ يا صديقي كيف يقودك (هيرودوتس) في الخيال خلال هذه المنطقة، ويجعلك ترى ما تسمعه ؟ إن أفعال التخاطب الشخصي المباشر هذه تضع المستمع في مشهد الفعل نفسه. ولذلك، حينما يبدو أنك تتكلم، فإنك لاتتكلم إلى الجميع، بل إلى فرد واحد، ولكنك يا تايديدس لم تكن لتعرف ذلك الذي قاتل من أجله البطل.

وإذا ما أبقيت مستمعك يقظاً عبر توجيه الكلمات إليه، فسوف تجعله في حالة من الإثارة والانتباه، وتجعله يشعر شعوراً تاماً بالمشاركة الفعّالة(٣).

(٣)*Longinus, On the Sublime, trans. W. Rhys Roberts* (*Cambridge: Cambridge University Press, 1899*) ،*as reprinted in James H. Smith and Edd Winfield Parks, eds., The Great Critics: An Anthology of Literary Criticism* (*New York: W. W. Norton &Co., 1951*) *pp. 92-93*

وعلى الرغم من أن إشارة لونجينيوس إلى مستمع " يشارك مشاركة فعالة كاملة " قد تقترب من مقالةٍ لفولفغانغ آيزر، إلاّ أن الناقد الحديث المتأثّر بآيزر أو ستانلي فش لن يقارب فقرة هيرودوتس كما يقاربها لونجينيوس. إذ يبدأ الناقد الحديث بأن يبيّن، بنوع من التفصيل، كيف أن لغة الاقتباس، المارَّ ذكرُها، تجعل القارئ يخضع لخبرات ذهنية أو عاطفية معينة. إن العمليات الإدراكية التي جعل الأسلوبُ، من خلالها، القارئَ مضطراً لإحداثها سوف يتضح أنها تجسّد مبدأ أساسياً للعمل، مثل مفهوم هيرودوتس للمكان والزمان، أو طريقة المؤرخ المميّزة في تنظيم معطيات الإدراك الحسي. وباختصار، فإن الناقد الحديث سوف يصف خبرة القارئ بمثل هذه الطريقة قصدَ تقديم أساس لتأويل العمل. بيد أن لونجينيوس يقتبس الفقرة لسبب مختلف تماماً. فهو يوَدُّ أن يُثبت أن الخطاب المباشر يجتذب القارئ بفاعلية إلى مشهد الفعل، فهو لم يُعنَ بمعنى الفقرة، وفي الحقيقة ثمة شك في أنه أدرك المعنى بوصفه مسألة نقدية. ذلك لأن القارئ إذا أصبح جزءاً من الفعل، حين تستحوذ اللغة عليه، فلن يثار التساؤل عما تعنيه الفقرة. فليس ثمة حاجة، أو مجال، للتأويل مادام التأثير المرغوب فيه قد تمّ إنجازه.

يكمن خلف معالجة لونجينيوس لفقرة هيرودوتس موقف تجاه الأدب واللغة، موقف يميّز الثقافة الكلاسيكية ويبتعد عن طرائق القرن العشرين في فهم الأدب والفن بشكل أساسي. فاللغة، بالنسبة للونجينيوس، شكل من السلطة، والغرض من دراسة نصوص من الماضي هو اكتساب المهارات التي تمكّن المرء من استخدام السلطة بنجاح. ويترتّب على نظرة لونجينيوس الأداتية للغة أنه سوف يستخدم هيرودوتس لتوضيح فعالية الكلام المباشر، بغضِّ النظر عما يبدو لنا من أسئلة أبعد غوراً؛ لأن الهدف الرئيسى من دراسة الأدب، بحسب منظوره، هو أن يصبح بارعاً في تقنية معينة. وبسبب افتراضاته المسكوت عنها حول طبيعة اللغة الأدبية، فإن ناقد استجابة القارئ المعاصر سوف يستخدم، بطريقة مماثلة، الفقرة نفسها كمناسبة لمناقشة معناها؛ ولأننا بخلاف القدامى لانماثل اللغة بالفعل *action*، وإنما نماثلها بالتدليل *signification*فإن كل حركات النقد الحديث ـ سواء كانت الحركة الموجّهة للاستجابة، أو علم النفس، أو البنيوية، أو

الأسطورية، أو الموضوعاتية، أو الشكلانية ـ قد اتخذت من المعنى موضوعاً للبحث النقدي. ويفسّر هذا سبب كون الناقد الحديث، على الرغم من عنايته بردٍّ فعل الجمهور، لايعني نفس ما كان يعنيه أفلاطون وأرسطو وهوراس ولونجينيوس. إن هذين التصوّرين عن الاستجابة ينشآن من تصوّرين للغة يعارض أحدهما الآخر بصورة جذرية.

إن تصوّر اللغة مؤثّرةً في العالم، بدلاً من كونها سلسلة من العلامات يجب كشف معناها، إنما يفسّر ما تتصف به الأوصاف القديمة للاستجابة الأدبية من غيابٍ للخصوصية. فعلى الرغم من أن أرسطو يتكلم على الشفقة *pity* والخوف *fear* كونهما يتلاءمان مع المأساة (التراجيديا)، فإنه يقيِّم جدارة الإنتاج الشعري على أساس "حيوية الإنطباع " و " التأثير المكثّف "، ويقول إن غاية الأدب هو أن يكون " مدهشاً "(٤). وبتعبير آخر، فإن أرسطو ليس معنياً بطبيعة التأثير وإنما بدرجته. إن مفهوم الشعر ـ بوصفه أداة سلطة تقاس قيمته بقوة الإنطباع الذي يحدثه ـ قد اتخذ شكلاً مبالغاً فيه لدى لونجينيوس. ففكرة لونجينيوس عن "السموّ " معادلة لمفهوم الشعر كسلطة خالصة، إذ تنصبُّ أوصافه للسموّ على الأثر الذي يحدثه الشعر السامي في سامعيه، ولكن بدلاً من تحديد هذا الإنفعال أوذاك، يتكلم لونجينيوس فقط بمقتضى شدة الشعور أو قوته. فالسموّ هو التأثير، والأثر المسبِّب للسلطة المطلقة، إنه " الشدة " و " القوة " و " القدرة التي لاتقاوم ". " السموّ، كما الصاعقة، يتألق في اللحظة المناسبة ليبدِّد كل شئ أمامه "(٥).

(٤)*Aristotle, Poetics, trans. S. H. Butcher, Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art (London: Macmillan, 1895). as reprinted in Smith and Parks, eds., The Great Critics, p. 61*

(٥) في السموّ، ١ ، ٤ . إن السموّ بوصفه خاصية النص يوصَف بأنه " تعبير شديد "، و " نوبة انفعال متّقدة" و " القوة "، وأن آثاره على المستمع " شديدة جداً ". فالمستمع " ينجرف مع السموّ، ويفتنه تماماً " في حالة من الإهتياج. وعندما يكون السموّ خاصية شاعر فإنه " تجرفه الحماسة والنوبة الإنفعالية " " ويكون تحت السيطرة " و " يُلْهَم "، ويكون عرضة " لالتهام النار ويجرف كل شئ أمامه " و " يؤجّج حماستنا وينير دربنا ". وتُستخدم لفظة *Intensity* لوصف السموّ في المواضع الآتية *1.4, XL, XL, 13 III* ولفظة *force* في الموضع *VIII*، والتعبير " *irresistible might*" " في الموضع *1.4* .

إن معادلة اللغة بالسلطة - الأمر الذي ميّز التفكير الإغريقي منذ زمن جورجياس الخطيب - يفسّر الأنشطة المتعددة والمكرّسة لدراسة البلاغة في العالم القديم(٦)، ويفسر أيضاً الخاصيتين الأكثر حضوراً للنقد الأدبي في الثقافة القديمة وهما: انشغاله بمسائل التقنية، ومناظراته حول أخلاقية الإنتاج الأدبي. فعندما يُعتقد أن للغة تأثيراً ساحقاً على السلوك البشري، فإن سيادة تقنيات اللغة وممارسة سيطرة أخلاقية من خلال استخدام هذه التقنيات يجب أن تصبح الاعتبارات النقدية السائدة. فأهمية الشعر بوصفه قوة سياسية هو الذي يفسر قرار أفلاطون طرد الشعراء الغنائيين والملحميين من جمهوريته. فالشخص الذي يضفي على اللغة درجة عالية من السلطة في تحديد الفعل والسلوك الإنسانيين هو الشخص الوحيد الذي يستطيع عدّ الشعراء خطرين كفايةً، لذلك يتعين نفيهم.

يوحد طرد أفلاطون الشعراءَ من دولته المثالية بين نوعين من الملامح التي تميّز، بشكل ملحوظ، الموقف الكلاسيكي تجاه الأدب من موقفنا نحن، وهذان النوعان هما: مماثلة اللغة بالسلطة، واستيعاب الجمالي للنظام السياسي في حياة الإغريق. وعلى الرغم من أن أفلاطون هو المفكّر الوحيد الذي ذهب إلى حدٍّ إقصاء الشعر من النظام المدني بسبب احتمالية تأثيره الضارّ، فإن القدامى اتفقوا إجمالاً على أن قوة اللغة الشعرية يجب أن تسخَّر إلى مستلزمات الدولة. ولذلك، فإن أرسطوفان ***Aristophanes***

(٦) في " مديح هيلين *Encomium of Helen*" ثمة واحدة من العبارات المعبّرة عن الاعتقاد الإغريقي بقوة الإقناع *persuasion*، إذ يقارن جورجياس الكلام بالسحر والشعوذة والمخدّرات، مجادلاً أن هيلين ينبغي أن تتحرّر لأن " الكلام المقنع يجبر ذهن المقتَنِع على الموافقة على ما يقال، واستحسان ما يحدث. فالمقتَنِعة (هيلين)لكونها مكرهة بالكلام، فهي لاتستحقّ الإساءة ".

(Ancient Literary Criticism: The Principal Texts in New Translatnslo, ed. D. A. Russell and M. Winterbottom, trans. D. A. Russell [Oxford: The Clarendon Press, 1972], pp. 6–88

وفي ما يتعلق بتصور الإغريق للغة، انظر:

Nancy Struever, "The Background of Humanist Language: The Quarrel of Philosophy and Rhetoric", in The language of History in the Renaissance (Princeton: Princeton University Press, 1970) pp. 5-39

يُظهر حكمة شائعة عندما جعل إحدى شخصياته في الضفادع The Frogs تعلن أن التراجيدي يجب أن يقدم " نصيحة حكيمة من أجل خلق مواطنين صالحين "[٧]. فالقارئ يُنظَر إليه في الثقافة القديمة كمواطن في الدولة، والمؤلف كمجسّد للأخلاقية المدنية، والناقد كحارس للمصلحة العامة: فالأدب ومنتجوه ومستهلكوه جميعاً يُنظَر إليهم في ضوء مستلزمات نظام الدولة ككل[٨].

كان من آثار تساوق الفن والسياسة في التفكير الإغريقي تلك المنزلة التي منحت للنص الأدبي، المنزلة التي تعكس في الحقيقة مواقف القدامى من سلطة اللغة ووظيفتها. فالنصوص تُقتبس ويعلّق عليها، كما في الفقرة المقتبسة من في السموّ لتوضح فقط من خلال المدرك الحسي والمثال ما ينبغي أن يحاكيه الشاعر المبتدئ، وما ينبغي عليه تجنّبه. فالناقد يتّجه نحو المستقبل، ويكتب لكي يساعد الشعراء على إنتاج عمل جديد، وبقدر ما يلتفت إلى الوراء فإن ذلك يكون فقط من أجل تقديم نماذج بلاغية لأعمال لم تُكتَب بعد. فليس للنص، بوصفه موضوعاً للدراسة والتأمل، أهمية من هذا المنظور النقدي؛ وذلك لأن الأدب لايُنظَر إليه كغاية في ذاته، بل في ما يؤدي إليه من نتائج. فليس العمل الأدبي موضوعاً، وبالتالي وحدة قوة تمارس سلطتها على العالم باتجاه معين. والمدى الذي يشيَّأ فيه الخطاب في شكل نص مكتوب هو مقياس ضعفه، إذ يتجمّد هذه المرة في حروف، ولن يعود بإمكان الكلام أن يدافع عن نفسه بمواجهة استعمال أو تكييف عباراته لأناس متنوّعين يرغب في مخاطبتهم. فهو لايستطيع أن ينتهز الفرص أو أن يحبط عصياناً، وباختصار، فإنه بسبب افتقاره إلى القدرة على التكيّف مع الظرف يفقد قدرته على صياغة الظرف حسب صورته الخاصة.

ليس بإمكاني يا فايدروس أن أؤمن بأن الكتابة، ولسوء الحظ، تشبه فن الرسم؛ وذلك لأن إبداعات الرسام لها موقف من الحياة، ومع

(٧)*Aritophanes, The Frogs, trans. Gilbert Murray (New York: Longmans, Green &Co., 1916)*

(٨)*Atkins, Literary Criticism in Antiquity, 2. Vols. (Cambridge: Cambridge University Press, 1934) I, pp. 6-7 Rosemary Hariott, Poetry and Criticism Before Plato (London: Methuen &Co.1969) p. 109.*

ذلك فإنها تلتزم صمتاً مهيباً إذا ما وجّهتَ إليها سؤالاً. والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الكلام. ويخيّل إليك أنه يفكّر، ولكنك إذا ما استجوبته بقصد استيضاح أمر ما، فإنه يقول الشيء نفسه دائماً. وحين يُكتَب فإنه يساق إلى هؤلاء الذين يفهمونه وأولئك الذين لايفهمونه. فليس له تحفّظ أو توارٍ تجاه طبقات الأشخاص المختلفة، وإذا ما عورض أو أسيء فهمه ظلماً فإنه يحتاج إلى أبيه parent لكي يحمي ذريته، فهذه الذرية لاتستطيع الدفاع عن نفسها(٩).

إن الحطّ من قيمة الكلمة المكتوبة كما يتضح من هذه الفقرة الشهيرة لأفلاطون يمثّل النقد الموجّه للاستجابة في نمطها الكلاسيكي. فموقف أفلاطون من الاستجابة وموقفه من النص المكتوب يسيران متكاتفين. فالاستجابة،بالنسبة له، تعني ما يحدثه الخطاب على السلوك الإنساني من تأثير. فما هو مهم أساساً هو السلوك وليس الخطاب.

وبالمقابل فإن النص المكتوب والناجز هو الذي يشغل مركز الفعالية النقدية المعاصرة. فلا تنصبُّ عناية النقد الرئيسية على ما يبديه الجمهور من سلوك، بل على معنى النص. ولاتكمن فاعلية الناقد المركزية في سنِّ معايير للمضمون الأخلاقي للأعمال الأدبية، أو في تقديم نصيحة للمؤلفين الذين يرومون إنتاج عمل جديد، بل تكمن في توضيح نصوص من الماضي. وهذا المقترب لايتجاهل كثيراً مسألة البعد الإجتماعي عندما يرجئها؛ مفترضاً أنه حتى لو أمكن فهم النص بصورة صحيحة، فإنه لايمكن تقييمه. إن وظيفة الناقد هي، أولاً، أن يؤوِّل، ومن ثمّ يحكم فحسب. فهو مسؤول عن الانطباع الذي يخلّفه الأدب على المجتمع، لا لأنه أخبر المؤلف بكيفية خلق ذلك الانطباع، أو كيفية تأسيس شفرة رقابة، وإنما لأنه قد أخبر القارئ بما يعنيه النص. وبالنتيجة، قال أفلاطون: إن الناقد هو " الأب " الذي تحتاج إليه الكلمة المكتوبة قصدَ

(٩)*Plato, Phaedrus, trans. Benjamin Jowett, in The Dialogues of Plato, 5 vols., 2 nd ed.* (Oxford: *The Clarendon Press, 1875) II, pp. 154-55*

وقاية نفسها ضد مساوئ القراءة الرديئة.فالنص المكتوب ذاته يخلق الحاجة إلى الشرح بما أنه يمكن " أن يساق إلى هؤلاء الذين يفهمونه وأولئك الذين لايفهمونه ".

إن موقف الناقد المعاصر بإزاء النص هو موقف المفسِّر لأن النص، كما نستشفّ من أفلاطون، لم يعد في وضع يستطيع أن يوضح فحواه بصورة مباشرة، وبذلك فإن عمل الناقد يكون، بطريقة أو بأخرى، مع التأويل دائماً. إن هذا الموقف من النص تشترك فيه مدارس النقد المعاصرة التي تظهر، بطريقة أو بأخرى، متصارعة بشدة. فالنقد الجديد، والنقد التحليل النفسي، والنقد البنيوي، والنقد الأسطوري، ونقد الأنواع الأدبية، والنقد الأسلوبي، جميعها تنطوي على العلاقة التفسيرية نفسها فيما يتعلق بالنصوص التي تدرسها؛ لأنها جميعاً تشترك بالافتراض القائل بأن النصوص هي موضوعات ينبغي تحليلها وتفكيك شفرتها. وبهذا الخصوص لايختلف نقد استجابة القارئ عن النقد الشكلاني الذي يدّعي معارضته، أو عن أي مقترب معاصر آخر للأدب. إن الاختلاف يكمن فقط في أنه بدلاً من بلوغ معنى أدبي بوساطة استخدام المعجمية المنبثقة من الشكلانية واللسانيات ونظرية الأنواع أو الأسطورة، فإن نقاد القارئ يستعينون بالأنظمة التأويلية في وصف الأنواع المختلفة للفعالية الذهنية (تكوين آيزر للصيغ الكلية وتهشيمه لها، وقرارات فش وتنقيحاته، وتطواف ستيفن بوث بين أنظمة الاتساق، وإعادة نورمان هولاند إنتاج موضوعات الهوية). فما حدث هو أن موضع المعنى قد حُوِّل ببساطة من النص إلى القارئ. ويبدو هذا التحوّل جذرياً في نطاق ضيّق؛ لأنه يقوّض مفهوم موضوعية النص. بيد أن تحويل المعنى من النص إلى القارئ يبدو مفزعاً فقط ضمن افتراضات المنظور الحداثوي الضيّقة. إذ على الرغم من أن القراء الموجِّهين للقارئ يتحدّثون عن " القصيدة بوصفها حدثاً " وعن "الأدب بوصفه خبرة " فإن المعنى مازال، بالنسبة لهم، هو موضوع الفعل النقدي[١٠]. وفضلاً عن ذلك،

(١٠)*Louise Rosenblatt, "The Poem as Event," College English 26 ,no. 2 (November 1964) 123 - 28 : Fish, "Literature in the Reader," pp. 129, 131 :Norman Holland, The Dynamics of Literary Response New York: Oxford University Press, 1968) p. xiii.*

يتخذ هذا الفعل نفس الشكل في نقد استجابة القارئ كما يظهر في أي تحليل نقدي معاصر: فيُستبدل خطاب معين (تفسير) بآخر (عمل أدبي) حيث يشتركان بعلاقة متكافئة. وعلى الرغم من أن وصف خبرة القارئ قد يتغير مع كل قراءة للنص، وعلى الرغم مما قد يقال من أن النص يستنفد نفسه أو يتوارى، وعلى الرغم مما قد يقال من أن القارئ يكتب نصه الخاص، فإن الناقد يمتثل لتقليد في التفسير يتخذ من النص المفرد الواحد وحدةً معيارية للتأويل. وقد يكون النص مجرد ظل إلاّ أنه مايزال يفسح، عن طريق المواضعة، الفضاء الذي بضمنه يؤدي ناقد القارئ دوره.

وباختصار، فإن نقد استجابة القارئ، عندما يُنظر إليه من منظور التاريخ النقدي، يبدو أكثر شبهاً بالنقد الجديد منه بالمناقشات القديمة عن الاستجابة. وعندما يتمّ تصوّر العمل الأدبي موضوعاً للتأويل، فسوف تُفهَم الاستجابة مسلكاً للوصول إلى المعنى، وليست شكلاً للسلوك السياسي والأخلاقي. إن التمييز بين الاستجابة على أنها المعنى، والاستجابة على أنها فعل وسلوك، هو تمييز لايفصل التصوّر الكلاسيكي الشائع عن الاستجابة الأدبية فحسب، بل يفصله عن الطريقة التي فهمت بها الاستجابة الأدبية من طرف معظم نقاد ما قبل القرن العشرين. وإذا ما تحوّل المرء إلى تعريفات الأدب والاستجابة الأدبية التي صيغت في عصر النهضة وفي القرن التاسع عشر، فإنه لن يجد أنها تختلف عن التعريف الحداثوي حسب، وإنما جميعها تختلف عنه بنفس الإختلاف.

عصر النهضة

إن الاعتقاد بأن الأدب يختلف جوهرياً عن كل أشكال الخطاب الأخرى قد جعل من الصعوبة البالغة على نقاد القرن العشرين أن ينظروا إلى الأدب على أنه شيء آخر غير كونه مناسبة للتأويل. فالأدب هو " فن "، ومن ثمّ فإن له علاقة خاصة بالحياة التي تحيط به، فهو ينظّم الحياة، ويعطيها معنى و " يعبّر عنها "، فهو بعبارة إميلي دكنسن

Emily Dickinson مثل " العطر بالنسبة للوردة ". وعليه، فإذا استطعنا فقط أن نؤوّل القصيدة على نحو صحيح، فسنكون في وضع لائق لفهم العالم. فالأدب في عصر النهضة يقيم علاقة مختلفة بالعالم المحيط به. وبدلاً من أن يكون الأدب صورة أو مرشّحاً للواقع، فإنه كان في علاقة تواصل معه، ولكن ليس بمعنى بسيط. فعندما تنتهي حفلات البلاط التنكّرية، يختار الممثّون والممثّلات ـ الذين هم أيضاً من أفراد العائلة الملكية والطبقة الأرستقراطية ـ مشاريكهم من الحاضرين في الرقص. وكما أثبت ستيفن أورغل *Stephen Orgel*، كانت الحفلات التنكّرية تقوم بطرائق عدة مقام عروض وامتدادات للسلطة الملكية. ففي تأليف الشعر والمسرحية، الحفلة الاجتماعية، الخطبة السياسية، كانت تصوّر، بشكل رمزي، ما يؤكد الاختلاف بين تصوّر عصر النهضة للأدب وتصوّرنا له(١١).

إن هذا التصوّر، في مظاهره الخارجية، متطابق تقريباً مع النموذج الكلاسيكي(١٢). ويكتب برنارد فينبيرغ *Bernard Weinberg* في كتابه تاريخ النقد الأدبي في عصر النهضة الإيطالي: " كان الشعر بطبيعته محاكاةً للواقع أو تمثيلاً له، إذ يُعَدُّ ليطابق الواقع بأوثق شكل ممكن من أجل إنتاج تأثيرات أخلاقية يرغب فيها الفرد والدولة ". فقد كانت المسألة مسألة منفعة وتعليم: فعندما يجعل الشعر من الناس فضلاء أخلاقياً، فهل يستطيع المساهمة في تعليمهم القيم الأخلاقية، ومن ثمّ المساهمة في الصالح العام بصورة غير مباشرة ؟(١٣) ومادام الأدب قد تمّ تعريفه مرة بأنه هو

(١١)*Stephen Orgel, The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance (Berkeley: University of California Press, 1975)*

(١٢) هناك نوعان من النقد سادا الحقبة الكلاسيكية واستمرا في عصر النهضة، وهما: البحث التقني أو فن الشعر *ars poetica*، في: *Puttenham's Arte of English Poesie*، و *Canpion's Observations in the Art of English Poesie*، و *Gascoigne's Certayne notes of Instruction*، و النقد الأخلاقي في الدفاع عن الشعر كما نجده عند سدني *Sidney* وهايوود *Heywood* وهارنغتن *Harington*، أو كما نجده في الكتابين:

Chapman's Preface to the Odyssey، و *Samuel Daniel's Defense of Ryme,*

(١٣) *Bernard Weinberg, A History of literary Criticism in the Italian Renaissance, 2 vols. (Chicago: The University of Chicago Press, 1968) , pp. 801, 805*

الذي يمنح القيم الأخلاقية العامة شكلها ، فإن طبيعته وقيمته تعتمدان على أنواع التأثيرات التي يحدثها ، تلك التأثيرات التي تمّت ، كما كانت من قبل ، معادلتها بالسلوك الأخلاقي وليس بالمعنى النصي . ومرة أخرى ، ليس للسؤال عن المعنى أي دور في النظرية النقدية إلاّ عندما يتوسّل أحياناً التأويل الرمزي بوصفه استراتيجية للتعامل مع القصائد التي تُنسَب من ناحية أخرى إلى الزيف أو اللاأخلاقية. ولكن بينما تردّد لغة عصر النهضة صدى لغة القدامى إلى درجة مدهشة ، وتختلف بالطرائق نفسها تماماً عن النظرية المعاصرة نقطة بنقطة ، فإن الظروف التي ظهر فيها نقد عصر النهضة وأدبه تجعل تأكيداتهم النظرية تُطرَحُ طرحاً جديداً.

وتتواصل الاستجابة في أن تكون ، أكثر من أيما وقت مضى ، هي المسألة المركزية . وكما يقول فينبيرغ : " كانت الجودة النوعية لقصيدة ما تُلتَمسُ من خلال دراسة تأثيراتها في الجمهور "(١٤). غير أن الجمهور قد تغيّر وتغيّرت معه طبيعة الفعالية الأدبية وتصوّرها. فلم يعد الجمهور يُشكّل ، كما كان في الثقافة القديمة ، على غرار نموذج خطابي - بوصفه مستمعاً لخطيب بين حشد من الناس يثار أو يهدأ - وإنما هو مجموعة صغيرة من الناس ذوي تأثير كالذين يحضرون اجتماعاً في مجلس حكومة معينة ، أو يحضرون حفلات ليلية خاصة . فالجمهور يتكوّن من أعضاء ذوي مكانة عالية في الحكومة والبلاط والطبقة الأرستقراطية ، والأفراد الذين يعرفهم الشاعر هم الذين يكونون في موقع يستطيعون منه أن يمنحوها الرعاية التي يحتاجها . إن علاقة الشاعر بذلك الجمهور تؤثر في الإنتاج الشعري بكل السبل المتصوَّرة ، وتمنح موقف عصر النهضة من الأدب طبيعته المميّزة . وكما بيّن آرثر ماروتي *Arthur Marotti* " أن مصطلح أدب الرعاية *literature of patronage* ينبغي ألاّ يُقصَرَ على أعمال المديح ، أو على الأعمال المشفوعة بإهداءات متملّقة يُتوخّى منها الحصول على امتيازات مالية واجتماعية ، إذ إن أدب عصر النهضة هو ،

(١٤)*Ibid., II, 806*

بصورة فعلية ، أدب رعاية "[١٥]. وبالنتيجة ، فإن مكانته ضمن النظام الاجتماعي السياسي صانت الأدب في عصر النهضة من أن يعَدّ إما فعالية حرة ذات قيمة جمالية مستقلة (الرؤية الحداثوية) ، أو أن يعَدّ حرفة لابدّ من أن تسهم آثار الأدب فيها ، سواء أكانت الأخلاقية أو الاستجمامية، في الصالح العام (الرؤية الكلاسيكية). وبينما اعتُقد بأن للشعر وظيفة اجتماعية، كما هو الحال في الثقافة القديمة، فإن مضمون تلك الوظيفة لم يبقَ هو ذاته؛ لأن البنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي رسمت حدوده قد تغيّرت. وباعتماد الشاعر على حُماته، فإن العلاقات الاجتماعية القائمة بينه وبين جمهوره أعطت شعر عصر النهضة السلطة لأداء مجموعة من الوظائف الجديدة التي يمكن أن تتلخّص بعبارة: " العلاقات العامة ". وبالإضافة إلى عدّه مبشّراً بالفضيلة المدنية، أصبح الشعر، كما تشير الدراسات المعاصرة لتلك الحقبة، مصدراً للدعم المالي، وشكلاً للحماية الاجتماعية، ووسيلة لتوفير عمل مريح، وأداة للتكيّف الاجتماعي، وحركة في لعبة إجتماعية معقّدة، أو حتى أداة مباشرة للمغازلة[١٦].

(١٥)*Arthur Marotti, "John Donne and the Rewards of Patronage", Patronage in the Renaissance, ed. Stephen Orgel and Guy Lytle (Princeton: Princeton University Press, 1981)*

(١٦) ثمة عدد من الدراسات الحديثة تشدّد، بطرائق متنوّعة، على تواشج الأدب والحياة الاجتماعية في عصر النهضة. فهذا دانيال يافيتش يجادل، مثلاً، في كتابه: *Poetry and Courtliness in Renaissance England* (*Princeton: Princeton University Press, 1978*) أن يكتب المرء قصيدة وأن يكون أحد رجال الحاشية هما فعاليتان تتحكّم بهما مبادىء اللياقة نفسها. إذ يثبت كتاب بوتنهام فن الشعر الإنجليزي أنه كتاب تشريفات، وفي الوقت نفسه كتاب في فن الشعر ؛ لأنه يعتنق تصوّراً للشعر يَعُدُّ فيع النجاحات الشعرية مسألة سلوك لائق. وفي كتابه:*Music and Poetry in the early Tudor Court* (*London: Methuen & Co., 1961*) يعرّف جون ستيفنز القصيدة الغنائية التيودورية بأنها " علامة على نوع معين من الفعالية الاجتماعية " (ص *151*). ويصف تكوين القصيدة الغنائية بأنها تسلية موازية للرقص والألعاب أو المحادثة، وهي فعاليات تعبّر عن الفعل التخيّلي السائد في حياة الطبقة الفارغة من العمل، وعن شفرة الحب البلاطي. فالقصائد، المرفقة بهدية معينة أو تذكار حب، هي ليست، من منظوره، نتاجات، وإنما علامات على علاقة اجتماعية. وهي تكتسب أهميتها من الموقع الذي تشغله في نظام التعاملات الاجتماعية. وفي مقالة حديثة بعنوان *Astrophil and Stella : Pure English Literary Renaissance 2, no. 1 (Winter 1972) : 100-115*يقدّم ريتشارد لانهام وجهة النظر نفسها ولكن من زاوية أخرى. فالمقالة تهاجم جمهرة النقاد الذين فشلوا في إدراك حقيقة فعالية سدني الشعرية: مغازلة الثري بينلوب، إذ يحاول لانهام البرهنة على أن سلسلة السمنيتات لاتُحلّل بموجب بنيتها الموضوعاتية، أو متوالياتها السردية، أو شخصياتها المزعومة، بل تُحلّل بوصفها سلسلة من أفعال الإقناع المصمّمة لإحداث نتائج في العالم الواقعي. ويستنتج أن *Astrophil and Stella* ليست شعراً فلسفياً يرمي إلى التعبير عن حقيقة كلية، وإنما هي " شعر تطبيقي يرمي، على نحو مباشر، إلى تحقيق شيء ما "، (ص*108*).

إن نظرةً عابرةً لعناوين قصائد بن جونسون *Ben Jonson* تزوّدنا بقائمة تكشف عن أنواع الخدمات التي كان شعر عصر النهضة يوفّرها على نحو منتظم، إذ تميّزه من كلٍّ من الأدب الكلاسيكي والمعاصر: " عيد ميلاد اللورد باكون "، " حكمة في بلاط بوسيل "، " إهداء الملك قبو الخمر الجديد إلى باخوس "، " قصيدة رأس السنة الجديدة " (إلى إليزابيث كونتيسة روتلاند)، " إلى بينشوريست (بيت عائلة سدني)، " إلى سعادة اللورد أمين خزانة إنجلترا الرسول ميندكانت "، " هدية السنة الجديدة مغنّاة للملك شارل، *1935* "، " حكمة للملكة المتوفاة "، " حكمة في عيد ميلاد الأمير ". يغدق جونسون سيلاً متدفّقاً من القصائد محتفياً بأعياد الميلاد، وحفلات التعميد، والزيجات، وأعمال بارعة متعددة عن أعضاء العائلة الملكية وطبقة النبلاء، وهو أحياناً يستجدي المال لنفسه. وعندما تكون مهمة الشعر في جوهرها التعبير عن موقف بإزاء أشخاص حقيقيين، وأحداث حقيقية - المدح، والعتب، وإحياء ذكرى، والتوسّل، والشكر - فإن القصائد سوف يُنظر إليها على أنها شكل من أشكال التأثير ووسيلة من وسائل تحقيق مهمّات اجتماعية خاصة.

هذه هي بالضبط الطريقة التي قدّم بها مؤلفو عصر النهضة الشعر دفاعاً عن الفن. فهم يقيِّمون الشعر حسب ما يمكن أن يؤديه، وخصوصاً حسب ما يمكن أن يؤديه للطبقة الأرستقراطية التي تفيد منه. وفي قائمة بوتنهام (عن الاستخدامات الضرورية) للشعر، يضع الاحتفاء (بالمغامرات البارزة للأمراء النبلاء) و (تنصيب وتسجيل كل المصائر العظيمة) يضع كل هذا أولاً، ومن ثمّ (مدح الفضيلة وذمّ الرذيلة) و (تعليم المبادىء الخلقية) وإسهامات أخرى للصالح العام(١٧). وهكذا، فبينما يتبع نقاد عصر النهضة النقاد القدامى في تقييمهم الشعر بما يحققه من نفع اجتماعي، فإنهم يوسّعون ذلك المفهوم ليضمَّ فوائد عملية أكثر. إن السير فيليب سدني لم يكن ساخراً تماماً عندما جعل عيوب الشعر في نهاية كتابه دفاع عن الشعر؛ ذلك أن القصائد يمكن

(١٧)*George Puttenham, The Arte of English Poesie (a facsimile reproduction of the 1609 reprint published by A. Constable and Son), intro. by Baxter Hathaway, ed. Edward Arber (Kent, Ohio: Kent State University Press, 1970) p39*

أن تسدي لك خدمة أو تكتب لاسمك الخلود.

إن دفاع عصر النهضة عن الشعر ذو طابع تشجيعي، ويرجع السبب بصورة جزئية إلى مكانة الفعالية الأدبية في النسيج الإجتماعي للبلاط، حيث يتوجّب على الشعر التنافس مع مهن مثل الصيد والصيد بالصقر ليقاسمهما الحظوة والنفوذ(١٨). ولم تكن قصة السير فيليب سدني، في مستهلّ كتابه دفاع عن الشعر، حول جون بيترو بوغليانو ـ وهو معلّم الفروسية في بلاط الإمبراطور ـ مجرد تمهيد مشوّق للموضوع الرئيسي الذي نحن بصدده، وإنما تعليق فطن على المكانة التي كان يحتلّها الشعراء في البلاط:

> لقد قال إن الجنود كانوا في أسمى وضع بالنسبة للبشرية، وكان الخيّالة منهم في أسمى حالة بالنسبة للجنود. وأردف قائلاً أنهم كانوا سادة الحرب وزينة السلام، كما كانوا سريعين حين يرحلون، وأقوياء حين يستقرّون، وكانوا منتصرين في المعسكرات والبلاطات. ولم يكتف بهذا حسب، بل استمر إلى نقطة غاية في الغرابة مثل إنه لايوجد أي شيء يثير إعجاب الأمير مثل الفارس البارع. كانت المهارة في الحكومة مجرد حكمة عملية إذا ما قورنت ببراعة الفارس. ومن ثمّ فإنه قد يضيف بعض الإطراءات من خلال التحدّث عن كيفية كون الحصان حيواناً شجاعاً ... ولو لم أكن حينها منطقياً مع نفسي لتمكّن من إقناعي بأن أتمنّى أن أكون حصاناً. وهكذا كان بإمكانه بكلماته القليلة التي أودعها فيّ إقناعي بأن حب الذات هو أفضل من أي مهنة ننتمي إليها وتجعلنا نشعر بالزهو.

(١٨) حول تأسيس النقد الأدبي بوصفه فرعاً دراسياً والناقد الأدبي بوصفه أخصائياً يتنافس مع الأخصائيين الآخرين، انظر:

Vernon K. Hall, Jr., A Short History of Literary Criticism (New York: New York University Press 1963) pp. 43-44

وإذا لم ترضِك عاطفة بوغليانو القوية وحججه الضعيفة، فسوف أعطيك مثالاً مقارباً عن نفسي أنا، التي (لاأعرف المصادفة السيئة التي جعلتها) في هذه السنين المبكّرة والأوقات الجميلة من حياتي تنتحل صفة الشاعر، وتُستثار لتقول شيئاً لكم في الدفاع عن حرفتي التي لم أخترها[19].

ولم يسخر سدني من الطريقة التي يستخدمها بوغليانو في التعظيم من شأن وظيفته حسب، وإنما يستعدُّ في لحظة تالية لفعل الشيء نفسه ، أي السخرية من طريقته في التعظيم من شأن الشعر . فهو يعلم أن في التنافس على الحصول على دعم ومحاباة البلاط ، يتعيّن على الشعراء أن يكافحوا جنباً إلى جنب سادة ركوب الخيل ، وأن مفتاح النجاح هو " جعل هذا الأمر يبدو عظيماً عندما نكون نحن جزءاً منه ".

إن مقالة سدني دفاع عن الشعر قد كُتبت، فضلاً عن كونها دعاية لنفسه ، ردّاً على الهجوم البيوريتاني القاسي الذي شنّه غوسون *Gosson* على ما يخلّفه الشعر من تأثير أخلاقي مشين ، وهذا حدث ليس غريباً على الإطلاق في عصر كانت فيه الهجومات الأفلاطونية والمسيحية على الشعر أمراً مألوفاً[20] . ولذلك ينبغي النظر إلى ادّعاءاته النظرية في سياق الظروف التاريخية التي أحدثته . وحين يكتب سدني " إن الشاعر وحده ... هو الذي ينمّي في الواقع طبيعة أخرى ... يكون عالمها عالماً نحاسياً ، ولكن الشعراء وحدهم يولّدون عالماً ذهبياً "، فإنه لايصف العالم الشعري المصغّر والتام

(١٩) *Sir Philip Sidney, An Apology for Poetry, Elizabethan Critical Essays, 2 vols., ed. G. Gregory Smith (Oxford: Oxford University Press, 1959) I, pp. 150-51*

(٢٠) يلاحظ ج. غريغوري سمث في مدخله لمجموعة المقالات التي جمعها في *Elizabethan Critical Essays* " أن القوة الكبيرة التي كانت باعثاً على هذا الدفاع الأدبي (أي الدفاع عن الشعراء والشعر) هي نفسها لم تكن أدبية.... فهم يشجبون الشعر لأنه غالباً ما يكون داعراً، ويشجبون المسرح لأنه يعلّم المفاسد: وحجتهم على ذلك حجة اجتماعية وسياسية وشخصية " (ص*xiv*) .وحول طبيعة الهجوم الذي تعرّض له الشعر في عصر النهضة انظر أيضاً:

Weinberg, A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance, 11, pp 797-804

لنظرية شكلانية ، ولكنه يعرض تجربة فريدة لمساندي الشعر المخلصين(٢١) . إن أسلوب النقد في عصر النهضة ليس، إذا أخذنا بنظر الاعتبار السياق الاجتماعي الذي كان يمارس فيه، أسلوباً تحليلياً، وإنما هو أسلوب تفسيري، أو ذو نزعة دفاعية. وهكذا، فإن الادعاءات المبالغ فيها التي يكونها الشعراء عن الشعر لاتُقدّم بوصفها حقائق مبدئية في نظام اعتقادي لكي تُفهم بوصفها تعريفات أنطولوجية لإنتاج شعري، وإنما هي بالأحرى إعلانات ساذجة لحرفة معينة.

إن معنى الجمهور الذي يُحفز هذه الإعلانات هو الذي يميز، في نهاية المطاف، مواقف عصر النهضة عن موقفنا من الأدب. فالنقد والشعر موجهان، على حد سواء، إلى جمهور معين، ويتوخيان تحقيق تأثيرات معينة. فالأدب يوجد لخدمة زبائنه، وهوخاضع لحكم الجمهور. ومن جهة أخرى، لايُكتب العمل في العصر الحديث إلى جمهور معروف من الزبائن، ولايُقصد منه الحصول على مثل هذه النتائج المحددة بصورة تامة. فبدلاً من إثارة الجمهور وإحداث ضغط يكون له تأثير على العالم، يُعتقد بأن العمل يعرض عالماً آخر مستقلاً وأكثر كمالاً، وعلى القارئ الرديء أن يجتهد بغية التلاؤم معه. إن العمل الأدبي ليس إيماءةً في وضع اجتماعي، أو نموذجاً مثالياً للسلوك البشري، ولكنه تفاعل للخصائص الشكلية والموضوعاتية التي ينبغي على ذهن الناقد تمحيصها. إن الإلماح المغرض إلى أن القصيدة التي قد تخرج على استقلالها الذاتي لتؤدي خدمة معينة سوف تصبح غير مؤهلة كونها عملاً فنياً. وأول متطلبات العمل الفني في القرن العشرين هو وجوب ألاّ يكون له من غرض غير ذاته.

إن الاعتقاد القائل بأن الأدب فوق مستوى السياسة، وبأنه لايعمل على نحو مباشر بغية إحداث نتائج معينة، هو اعتقاد قد حدّد الطريقة التي يعرّف بها النقاد المعاصرين المعنيين بالقارئ مهمتها. فبينما تصوّر عصر النهضة تأثيرات الأدب غالباً في ضوء الاعتبارات السياسية الاجتماعية - أي التأثير على تصرفات الأمراء، وعلى الصورة القومية الذاتية، وعلى المناخ الأخلاقي للعصر - فإن نقاد القارئ المحدثين

(٢١)*Sidney, An Apology for Poetry, p. 156*

يفهمون التأثيرات على أنها مسألة تتعلق باستجابة الفرد تماماً. وربما يركّزون على عمليات القارئ الإدراكية وهو ينتقل من سطر إلى آخر، أو يركّزون على النماذج التحفيزية التي تتحكّم بتأويله لعمل ما، أو يركّزون على موضوعة الهوية الذاتية التي توصله بالعمل، ولكن، على الرغم من تميّز الاستجابات، ومهما قيل عن فوائدها الأخلاقية، فإن نتائج القراءة اقتُصرتْ بصورة اعتيادية على الذات التي يُنظر إليها على نحو منفصل. ولايوجد ثمة اعتراف، في المناقشات الحديثة حول الاستجابة، بقدرة الشعر على إنجاز المهام الاجتماعية - مثل التزلّف، والمديح، والحصول على الامتيازات، والكشف عن مهارة المرء التقنية - وذلك لأنه لايُنظر إلى الشعر في العصر الحديث كوسيلة لتحقيق التعاملات الاجتماعية بين الأشخاص الذين يعرف أحدهم الآخر، ولكن يُنظر إليه كمجموعة من النتجات الصنعية في حقل عام، نتاجات تكون في متناول كل فرد لأغراض الدراسة والإدراك. لذلك، لا يصف نقاد استجابة القارئ، الذين يعنون بردود أفعال الفرد تجاه الأدب، هذه الأفعال على أنها استجابات للوضع الاجتماعي، بل يصفونها كإسقاطات نفسية من القارئ على النص. والحالة التي يواجه بها القارئُ النصَ هي التي تحدد بصورة كاملة طبيعة النص فضلاً عن تعريف الاستجابة. فبدلاً من أن تكون القصيدة، في المحيط الأكاديمي الحديث، وسيلة للتعامل الاجتماعي، تكون فرصة لإحراز قدرة أدبية، هذا إذا كان القارئ طالباً؛ أما إذا كان القارئ أستاذاً، فسوف تكون القصيدة فرصة لتطوير عمله المهني عندما ينشر تأويلاً جديداً لها . إن تعريف النص بوصفه موضوع تأويل، في كلا الحالتين السابقتين، يلبّي مطالب السياق المؤسساتي. ولقد وسّع نقاد استجابة القارئ، من خلال جعل استجابات القراء الفردية ركيزة شرعية للتأويل الأدبي، سلطة النموذج التأويلي وفائدته اللتين ورثوهما عن الشكلانية.

العصر الأغسطي

إن التصوّر السائد للأدب والاستجابة الأدبية في العصر الأغسطي Augustanهو تصوّر أكثر معارضة تماماً للنموذج التأويلي المعاصر، إن كان ذلك ممكناً، من تصوّر عصر النهضة له. فملاءمة الشعر لشخص معين أو حالة معينة تفترض شكله الأكثر وضوحاً، وتحقق نتائجه الأكثر إثارة في الشعر السائد أواخر القرن السابع عشر وبواكير القرن الثامن عشر: وهو الهجاء satire. يشير رونالد بولسون Roland Paul-son ـ على نحو مباشر وإن يكن غير مقصود، في مدخله لمجموعة مقالات عن الهجاء ـ إلى الهوّة التي تفصل التصوّر الأغسطي للأدب عن تصوّرنا له. وفي الواقع، هو يقول إن الأغسطيين يفتقدون إلى نظريات شعرية في الهجاء؛ لأن مناقشاتهم بهذا الصدد تتناول وظيفة الهجاء الاجتماعية ودوافع الشاعر الهجائي فقط، وهذه المناقشات، علاوة على ذلك، يديرها من حيث المبدأ الشعراء الهجائيون أنفسهم، الذين هم " من حيث الأساس مدافعون عن ممارستهم الخاصة ". ويستنتج رونالد ولسون " أنه خلال العقود القليلة الماضية فقط تمت محاولة وضع نظرية شعرية في الهجاء وقد تحققت على نطاق واسع "[٢٢]. إن حكم بولسون بعدم وجود نظرية عند الأغسطيين عن هذا النوع من الشعر إنما هو حكم يستند، بطبيعة الحال، إلى مفهوم معين عن ماهية الشعر. فإذا نُظر إلى القصيدة على أنها " نظام عضوي من العلاقات "، فالصواب حينئذ أن نقاد القرن الثامن عشر ليس لديهم ما يقولونه بهذا الصدد[٢٣]. ولكن إذا ما نُظر إلى الشعر

(٢٢)Ronald Paulson, ed. Satire: Modern Essays in Criticism (Englwood Cliffs, N.J.: Prentice – Hall, Inc., 1971) p. ix.

(٢٣) هذا هو التعريف الذي قدمه كلينث بروكس Cleanth Brooksوروبرت بن وارن Robert Penn Warren للقصيدة في مدخلهما للطبعة الأولى من كتاب Understanding Poetry(New York: Henry Holt and Co., 1938)، p. 37.

على أنه سلاح يُستخدم ضد الخصوم، وفعالية مناصرة غايتها تحسين المصالح الفردية والحزبية، حينئذ تشغل وظيفته الاجتماعية ودوافع مستخدميه مركز المناقشة النقدية على نحو محتوم. وفي مناقشة لكتيب يتهجم على ألكسندر بوب *Alexander Pope* يوسع جيورينو *J. V. Guerinot* نظرية بولسون إلى مدى أبعد عندما يجسّد عيباً لدى نقاد العصر الأغسطي الذين هاجموا بوب في الدونسياد *Dunciad* نتيجة لإخفاقهم في رؤية " أن الدونسياد كانت قصيدة " فعوضاً عن قراءة القصيدة كـ " قصيدة "، كـ " وحدة عضوية "، عدّوها هجوماً عليهم. ولعدم إدراكهم أن بوب ينقل قصيدته خارج «الواقع التاريخي " لمنحها " دلالة كونية "، فإنهم لم يفصلوا الشاعر الهجائي عن الشخصية المتخيلة *Persona*؛ لأن " قائل القصيدة بالنسبة إليهم هو، ببساطة تامة، بوب "(٢٤). وباختصار، فإن الأغسطيين لم يقرأوا مقالة ماينراد ماك *Maynrad Mack* "وحي الهجاء *The Muse of Satire*" التي زوّدت النقد الجديد بطريقة لمعالجة النظم الهجائي. يقول ماك إن شعراً كهذا لايفصح " عن المشاعر الحقيقية للشاعر تجاه معاصريه " بل يفصح عن " كراهية الخير الفطرية والقوية للشر ". إذ يؤكد أن المؤلف التاريخي للقصيدة ليس هو ذاته قائلها الدراماتيكي، ومن ثمّ فإن الشعر يعكس " حالة خيالية عامة " تتميّز " باللاشخصانية "(٢٥).

إن تعريفاً كهذا يحوّل المفهوم الأغسطي لنتائج الهجاء المقصودة الى ما وراء نطاق الإدراك ، فبدلاً من تصوّر القصيدة قدّاساً يُقصَد منه إنزال الضرر بموضوعات سخريتها ، وإثارة الرأي العام ضد هذه الموضوعات ، فقد أعيد تصوّر العمل بوصفه حاوياً حقائق كلية ربما يكتشفها القارئ المجتهد والمدرك إذا فهم الصيغة التي رُمِّزتْ بها . إن هذا ، بدقة ، محاولة لنقل السمات التاريخية إلى سمات دراماتيكية ، ولقراءة خاطرات جزئية كونها حوامل لكليات أخلاقية تقضي ،

(٢٤)*J. V. Guerinot, Pamphlet Attacks on Alexander Pope, 1711 : 1744: Descriptive Bibliography New York: New York University Press, 1969) pp. iv, vii.*

(٢٥)*Maynrad Mack, "The Muse of Satire," in Paulson, ed., Satire: Modern Essays in Criticism, pp.201, , 193-94*

طبقاً لإدوارد روزنهايم Edward Rosenheim ، على ماهية الهجاء ذاتها. ويقرر روزنهايم ، في تهجّم مباشر على التأويل الشكلاني، " أن الهجاء التأديبي ينبغي أن يميّز بحضور كل من المصداقية التاريخية والخصوصية ، وفي حالة غياب أيٍّ منهما يتلاشى الهجاء نوعاً أدبياً مميّزاً "(٢٦). ولتأكيد خصوصية موضوعات الهجاء ، يواصل روزنهايم القول : " إن مرمى سويفت هو المجمع الملكي وليس التفاهة العامة ، ومرماه كذلك والبول Walpoleوليس نزعات الإنسان الطائشة ، والتعصّب البيوريتاني وليس رذيلة العاطفة ". وهو يصرّ على أن جمهور الهجاء هو جمهور خاص، وإن مهمة الهجاء " محددة بالظروف التاريخية ، فبواعث هذا الجمهور " أصيلة ولكنها سريعة الزوال ". ومن دون فصله عن أصوله الإنسانية الزمانية ، إما بوساطة شخصية في العمل الأدبي أو بوساطة ترجمته إلى مستوى دلالة كلية ، فإن هجاء القرن الثامن عشر قد انتظم في وضعية تاريخية ، وضعية نشأ من خلالها، واستجاب لها تفصيلياً(٢٧).

إن طبيعة التعبير الشعري الحيوية التي ادّعاها روزنهايم للهجاء تدفع التماثل الكلاسيكي بين اللغة والسلطة السياسية الى أقصاه ، وتدل ضمناً على أن الإنتاج والتلقي الأدبيين هما معادلان أخلاقيان للصراع المادي . وقد بيّنت دقة هذا الوصف، ببراعة، حكاية متعلقة بالقصيدة " مقال في الهجاء Essay on Satire" التي ألّفها درايدن Drydenوإيرل مولغراف .Earl of Mulgraveفقد كتبا: " إن الناس يرمون إلى الإحسان عندما يرسلون السخرية "، وكتبا ذلك دفاعاً عن

(٢٦)Edward Rosenheim, "The Satiric Spectrum," in Paulson, ed., Satire: Modern Essays in Criticism, pp. 318-326

* هو السير روبرت والبول Sir Robert Wal pole (1676-1745)، قائد الحزب الذي عُرف فيما بعد بحزب الأحرار في إنجلترا. وكان رئيساً للوزراء لفترتين، ومسؤولاً عن أسطول الدولة الحربي (1710-1711)، ووزيراً للحرب (1708-1710)، وسقطت وزارته سنة 1742 لسوء إدارته الحرب مع إسبانيا، وبسبب فساد أجهزته والتلاعب بالانتخابات. وهو أبو الشاعر هوراس والبول. المترجمان

(٢٧)Ibid., p. 326

فائدة الهجاء الاجتماعية ، فهما يحاولان " النَيل " من خلال القصيدة من شخص مشهور آنذاك . وفي إحدى الليالي بعد ذلك بوقت وجيز ، تعرّض درايدن ، وهو في طريقه إلى البيت ، للضرب بالهراوة من ثلاثة أشخاص أشداء . ولا أحد يعلم من استأجرهم مادام ، كما يلاحظ المحرر، " الهجاء الشامل لتلك الحقبة كان أكثر عدوانية لأناس يتمتعون بسلطة قوية تمكّنهم من الانتقام "[٢٨]. ولكن مهما يكن هؤلاء الأشخاص ، فإن قدرة قصيدة ما على إثارة استجابة كهذه ، والمعادلة بين الشعر والضرب بالهراوة الذي تتضمّنه الاستجابة يمسرح ، صراحةً ولكن بقوة ، نوع السلطة التي يمتلكها الخطاب الشعري عندما كتب درايدن قصيدته .

إن الشعر في أواخر القرن السابع عشر وبواكير القرن الثامن عشر ينهمك في السلطة من حيث معناها الواسع المتمثل في ممارسة التأثير على السلوك الشخصي والرأي العام ، ومن حيث معناها الضيّق المتمثل في التعامل صراحةً مع القضايا السياسية[٢٩]. وكما فعل سدني في مقالته دفاع عن الشعر كتب بوب " مقالة في النقد " ردّاً على هجوم على الأدب ، لتعنى بالقرابة المفترضة بين الفطنة ***wit***(التي كانت تماثل آنذاك بالأدب) وتمزّق

(٢٨)*John Dryden and John Sheffield, Earl of Mulgrave, "An Essay upon Satire", in Anthology of Poems on Affairs of State: Augustan Satirical Verse, 1660-1714ed. George deF. Lord)New Haven: Yale University Press, 1975) pp. 86-184*

(٢٩) إن رؤوس الموضوعات التي يدرج تحتها جورج لورد *George Lord* أبواب كتابه ـ المؤلف من سبعة أجزاء ـ عن الهجاء الاجتماعي والسياسي المكتوب بين السنوات *1660* و *1714* تعكس هاتين السمتين: " فحرب الكلمات " التي تصف القصائد التي تهاجم القصائد الأخرى ومؤلفيها، تتميّز بدقة المعنى الذي كان فيه الخطاب الأدبي يتبادل التفاخر على المستوى الشخصي، والعنوانات الآتية:

"The Popish Plot and the Exclusion Crisis, 1677-1681"The Trial and Death of Shaftesbury," "Monmouth's Rebellion, June-July 1685 ".and "Invasion Fears, Spring-Summer 1688"،

تسمّي الموضوعات الرئيسية للمجادلة الشعرية. أما مئات القصائد التي كُتبت عن معاهدات الأسلحة الاستراتيجية، والتضخّم المالي والإنتخابات الرئاسية إنما تبيّن البون الشاسع بين تصوّرنا للشعر وتصوّر الأغسطيين له.

السلام، وتهدّد النظام المدني خلال القرن السابق : الهرطقة الدينية ، وعنف الحروب الأهلية ، وانحطاط الأخلاق العامة ، وزيادة الشك الديني في زمن شارل الثاني ، ونمو اللاتقوى خلال حكم وليم الثالث[٣٠]. وبالنسبة لبوب ، فإنْ تدافع عن الشعر يعني أن تتبنّى موقفاً من المناقشات الدائرة حول الحوادث السياسية والدينية آنذاك ؛ ذلك أن الشعر يفترض التأثير على مجرى تلك الحوادث سواء أكان قصد الخير أم الشر . إن المدى الذي انهمك فيه الشعراء في الخلاف السياسي في هذه الحقبة يمكن أن يلخّص بملاحظة جيورنيه في وصف انتماءات بوب السياسية إذ يقول : إذا ما بدأت كراسة سياسية معينة بالهجوم على والبول ، فسيكون من المحتمل جداً أنها تحابي بوب، ولكنها إذا ما أثنت على رئيس الوزراء (أي السير روبيرو والبول)، فمن المؤكد أن بوب سيخسر[٣١]. إن تساوق الشعر مع السياسة الذي تسلّم به هذه الملاحظة غير مفكَّر فيه اليوم .

إنني أشدّد على المدى الذي وقع فيه الشعر - من عصر النهضة إلى منتصف القرن الثامن عشر - في شراك الحياة الاجتماعية والسياسية الإنجليزية قصدَ تقديم منظور معين عما يعنيه الحديث عن الاستجابة الأدبية ، فعندما يقع الشعر بموازاة ، أو يكون على علاقة تبادلية مع ، أنواع أخرى من الفعالية الإنسانية ، وعندما تكون علاقة المؤلف بجمهوره مباشرة وصريحة ، فإن استجابة المتلقي تحدد، على نحو جدُّ حاسم، طبيعة الفعالية الأدبية واتجاهها التي يتمّ التسليم بأهميتها ببساطة . إن تحديد هذه الاستجابة هو ما يرمي إليه الشعر، والقضايا النقدية الرئيسية هي كيفية إنجاز هذه الاستجابة وأنواع الآثار التي

(٣٠)*See Edward Niles Hooker, "Pope on Wit: The Essay on Criticism," Seventeenth Century, Studies in the History of English Thought and Literature from Bacon to Pope by Richard Foster Jones and Others Writing in his Honor ed. Francis R. Johnson et al. (stanford: Stanford University Press, 1951 pp. 225-46*

(٣١)*Guerinot, Pamphlet Attacks on Alexander Pope, p. xiv.*

على الشعر توليدها. وبالمقابل، فإن المسائل التي جنّد نقاد استجابة القارئ المعاصرون أنفسهم لها ـ سواء أكان من المشروع مناقشة الاستجابة على الإطلاق أم لا، أم أكان بالإمكان عدُّ الاستجابة جزءاً من المعنى الشعري أم لا، وسواء أكان يجب أن نضع المعنى في النص أم في القارئ ـ لم تُثَرْ إلاّ حين أصبحت الفعالية الفنية منبتّة الصلة عن مراكز الحياة السياسية، وفقد النتاج الفني سلطته في التأثير على الرأي العام بصدد قضايا ذات أهمية قومية، وحالما انطلقت هذه العملية بدأت تعريفات الأدب والاستجابة الأدبية تتغيّر على وفق ذلك. فالتعارض الشديد بين التعريف الشكلاني للأدب والتعريفات التي انتشرت في الحقبة الكلاسيكية وعصر النهضة وبواكير القرن الثامن عشر بدأ يضعف. وما إن أصبحت شروط الحياة ـ الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ـ مشابهة أكثر فأكثر لظروفنا الراهنة، فإن تصوّرات الأدب اتخذت شكلاً مألوفاً على نحو مطّرد. فتطوّر النظرية الأدبية من ماقبل الرومانتيكية فصاعداً أو المفضي ، مباشرة، إلى الشكلانية الأدبية، قد قلبت كلياً الافتراضات التي كانت سائدة منذ عصر النهضة. إن هذا التحوّل اللافت للنظر ـ البالغ العمق مع أنه تدرّجي ومتواصل في نطاق ضيّق ـ عبّر عن نفسه على نحو مؤثر جداً في تغيّر الاستجابة الأدبية، وأعيد إحياؤه لدى مركز الاهتمام النقدي بشكل متناقض ظاهرياً، ولكنه حتمي.

مجيء الشكلانية: من كاميس إلى ريتشاردز

إن عملية الفصل بين الأدب والحياة السياسية بدأت بالظهور في النصف الثاني من القرن الثامن عشر عندما غيّر انحلال نظام الرعاية، وازدياد الطباعة التجارية، ونموّ القراءة الشعبية ، غيّر كل ذلك علاقة المؤلفين بجمهورهم(٣٢). وقد لاحظ كرستوفر

(٣٢) لمزيد من الوصف الدقيق انظرْ:

A. S. Colllins, Authorship in the Days of Johnson, Being a Study of the Relation Between Author, Patron, Publisher, and Public, 1726 - 1780 (London: Robert Holden &Co1927) ,

كودويل Christopher Caudwell أنه مـادام الشـاعر يسـتمـرّ في الكتـابة من أجل زبون دائم ، ومن أجل هؤلاء الذين يشكّلون حلقة من الزبائن، فإنه يتكلم " لغةً شائعةً تقريباً " و " يكتب من أجل جمهور يعرفه بوضـوح، وسوف يظل، ربما، يكتب له قصائده، وهكذا يكون قادراً على مراقبة تأثيرها "[٣٣]. ولكن حالما يصبح المؤلفون، فيما يتّصل بوسائل الدعم، معتمدين على مبيعات أعمالهم المطبوعة، فإن العلاقة الشخصية بجمهورهم تنقطع ، وتصبح اقتصـادية بشكل خالص . فلا تعود المطبوعات تتناقلها الأيدي بين الأصـدقـاء والزمـلاء ، ولاتعـود القصـائد تُقرأ جـهاراً في مـجمـوعات ، ولايتمّ تبـادل السـونيتـات بين المطّلعين . وبدلاً من ذلك ، يفتـرض الأدب وضعاً مسـتقـراً للطبـاعة . فيصبح العمل الأدبي قابلاً لإعادة الإنتاج بشكل لانهائي ، ومتاحاً لأي شخص يستطيع القراءة . ولذلك ، تصبح المسافة الممكنة في الزمـان والمكان بين مبـدع العمل وقرائـه غيـر مـحـدودة فـعليـاً . ويكتب برتراند برونسـون Bertrand Bronson في دراسـة عن عـلاقـات المؤلف ـ القـارئ في نـهـاية القـرن الثـامن عشـر " من هذه اللحظة يوجـد ، وبصـورة تدريجية ولكن على نحو مطّرد ، تطوير في نوعية المؤلفين الذي يكتبون لحشد لامـحدود من القراء ، مؤلفين غير مميّزين وغير معروفين شخصياً ، الذين يقبلون هذا الإنفصـال كشرط أساسي لفعاليتهم الإبداعية ، ويخاطبون جمهورهم غير المنظور من خـلال حـجاب الطبـاعة ولاشفافيـتـها ولاشـخصـانيتـها "[٣٤]. فيمضي إنتاج الأدب واسـتـهلاكه ، عوضـاً عن الدخول في سياق علاقة اجتمـاعية ، في الاستقلال عن أي تماسٍ اجتمـاعي بين المؤلف والقارئ ، ليصبح الأدب لاشخصياً وشـخصيـاً في آن . وبدلاً من كتابة قصيدة احتفائية عن القبو الجديد للملك، يكتب الشـاعر " قصيدة في البهجة ".

إن الأدب الوجـداني الذي بزغ في النصف الثـاني من القـرن الثـامن عشـر ـ

(٣٣) *Christopher Caudwell, Illusion and Reality (London: Laurence and Wishart, 1937), p.86*

(٣٤) *Bertrand H. Bronson, Facets of the Enlightment (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968) p. 302*

الروايات العاطفية ، والروايات القوطية ، والشعر المرهف ـ قد صُمِّمَ لمنح القارئ أنواعاً معينة من التجربة العاطفية بدلاً من صياغة الشخصية أو توجيه السلوك ، وكان الهدف منه الحياة النفسية للأفراد بدلاً من معايير الحكم الجمعية في القضايا العامة . وثمة تطوّر مطابق في حقل النقد حوّل الانتباه من تأثيرات الأدب الاجتماعية والأخلاقية صوب علم نفس القراءة ، وهكذا أصبح مفهوم الاستجابة الأدبية الآن ، بعد أن كان أساساً مفهوماً اجتماعياً وسياسياً، أصبح شخصياً ونفسياً . ويمكن أن تُستشفَّ طبيعة هذه الحركة النقدية من عنايتها الهائلة بلونجينيوس، الذي كان اهتمامه الوحيد هو وسائل نقل الإنتاج . وعلى أية حال، فبينما نجد نقاد القرن الثامن عشر يشاركون لونجينيوس اعتقاده بأن الشعر يجب أن يثير مشاعر انفعالية ، فإنهم كانوا أقل عنايةً منه بمنهج إنتاج مثل هذه التأثيرات، وأكثر عنايةً بالافتراضات التي تدور حول الوظيفة الذهنية التي يجب أن يتضمّنها منهج كهذا . ولإظهار التفصيلات العينية في تصوير حيوية مشهد معين للقارئ ، يكتب لورد كاميس *Lord Kames:* "تعتمد قوة اللغة في إثارة العواطف بشكل عام على إثارة مثل هذه الصور الحيوية والميّزة كما هي موصوفة هنا ؛ إن انفعالات القارئ لايمكن أن تتحرك بصورة محسوسة إلاّ إذا استدرج إلى حالة من حلم اليقظة ، وفي تلك الحالة ينسى أنه يقرأ ، فيتصوّر كل حادثة كأنها تحدث في حضرته ، وبوجه أدق كما لو أنه كان شاهد عيان... "(٣٥). إن موضوع المناقشة ، كما في فقرة لونجينيوس التي ابتدأنا بها هذه المقالة ، هو كيفية نقل القارئ إلى داخل عالم الوصف ، وجعله يشعر بأنه ضمن المشهد . ولونجينيوس يقدّم تقنية معينة لتحقيق هذا التأثير ويوضحها مرتين . غير أن كاميس يروم تثبيت رأي حول الطريقة التي يعمل بها العقل (فهو يمكن أن يثار فقط من خلال الصور «الحيوية والمميّزة ") ووصف الحالة الذهنية للقارئ

(٣٥)*Henry Home, Lord Kames, Elements of Criticism, in Literary Criticism in England, 1600-1800 ed. Gerald Wester Chapman (New York: Alfred A. Knopf, 1966) pp. 310-11.*

الجذل (حالة " حلم اليقظة ") . لايشعر كاميس ، بخلاف بوب وسدني ، بالحاجة إلى كتابة هجاء أو مديح عن جدوى الشعر . فعندما يقارن الكتابة التخيّلية بالكتابة التاريخية ، بعد جمل قليلة من كلامه السابق ، فليس من أجل أن يجعل الأدب يبدو جيداً على حساب التاريخ ، وإنما ليبيّن " الخرافة " يمكن أن تولّد " الانسجام " و " حيوية ... الأفكار " بصورة أكثر تأثيراً من الواقع[٣٦]. ويبني كاميس، بتأنٍ ومنهجية ، نظرية مفصّلة عن العلاقة بين اللغة والاستجابة العاطفية ، لا لغرض تحفيز الاستخدامات النبيلة للشعر ، بل من أجل توسيع فهم قارئه لموضوع جديد .

وذلك الموضوع هو علم الجمال *aesthetics*: دراسة إدراك الأعمال الفنية وتقييمها. ومع عمل كاميس ومعاصريه ـ ريتشارد هورد *Richard Hurd*، وإدموند بورك *Edmund Burke* ، وألكسندر جيرارد *Alexander Gerard* ، والسير جوشوا راينولدز *Sir Joshua Reynolds*ـ الذين استخدموا الاستجابات العاطفية للأدب والفنون الأخرى كبيّنة لتأملاتهم في قوانين الذهن الكلية ، ومع هؤلاء أصبح النقد الأدبي علماً. فأصبح تلقي أعمال الفن لايعامل بوصفه حادثة في العالم الاجتماعي تبعاً لمكانة المؤلف والجمهور الاجتماعية ، وإنما بوصفه موضوعاً للبحث الأكاديمي والعلمي . فأنواع التجربة التي تخضع للتمحيص ـ مثل خبرات السموّ ، والرومانسي ، والمنظر الفاتن ، وإثارة الشفقة ، والجميل ـ لاتساهم سوى بالشيء القليل في إعداد مواطنين صالحين ؛ فالعواطف تُعَدُّ مرغوبةً وممتعةً في ذاتها . وما إن ينظَر إلى التجربة الأدبية على أنها تشغل عالماً قائماً بذاته ، عالماً لاتكون ، حسب عبارة ر . أس . كرين *R. S. Crane* ، " الدولةُ إطارَ مرجعيته ، وإنما دولة الأدب* *republic of letters*"، فإن الإمكانية قائمة لعدِّ الشاعر نوعاً خاصاً من الأشخاص ، والعمل الأدبي نوعاً خاصاً من الموضوعات ؛ أي موضوعاً أكثر شبهاً بأيقونة منه

(٣٦)*Ibid., p. 311.*

* دولة الأدب أو جمهورية الأدب، أي الجمهورية التي يصوّرها الأدب الطوباوي. المترجم

بهراوة ، وأقلَّ احتمالاً مما كان عليه من قبل في إلحاق أيِّ أذى بأيِّ شخص[٣٧]. أو، يمكن للمرء أن يضيف ، في أن يقوم بأي شيء مفيد .

وعلى أية حال، فإن النظرية الأدبية في بداية القرن التاسع عشر مازالت تجهد في إثبات إلى أي مدى واسع يستطيع الشاعر أن ينزع نحو الخير. إن دراسة الحساسية الشعرية قد تحولت، بعد الثورة الفرنسية، إلى جهد يبيّن أن سلطة الشعر على الشاعر يمكن أن تجمع الناس معاً للاستعانة بتجانساتهم الوجدانية الإنسانية العميقة. فقد شدّد وردزورث *Wordsworth* على منافع الشعر الأخلاقية، بوصف الشعر دافعاً قوياً للأخوّة الإنسانية ووسيلة حضارية. فهو يعتقد بأن الحاجة إلى تأثير الشعر التطهيري قد خلقها "تراكم الناس المتزايد في المدن" الذي "بلّد قوي الذهن التمييزية ... وجعل المشاغل متشابهة"، وعلاوة على ذلك، "ولّد التوق الشديد لحادث استثنائي، يوفّره باستمرار تواصل المثقفين السريع. ويؤكد وردزورث أن شعره سوف يكون على الضد من هذا الاتجاه من خلال تنوير الفهم وتقوية العواطف وتطهيرها، ويوسع الذهن كيما يصبح مستثاراً (من دون استعمال المثيرات الرخيصة والعنيفة)[٣٨]. ولكن على الرغم من أن عقلنة وردزورث لنوع الشعر الذي يكتبه عقلنة سياسية، فإن مفهومه للاستجابة

(٣٧) يصف غرانيه ببراعة التمييز بين النقد الكلاسيكي والنقد الكلاسيكي المحدث، ويكتب عن هذا الأخير.

لم يكن النقد الكلاسيكي المحدث يحتكم - في جميع المسائل التي تضمّنتْ غاية الفن أو فائدته - إلى معرفة الفلاسفة (كما هو الحال لدى أفلاطون في محاورتيه الجمهورية و فايدروس)، ولا إلى حصافة رجل الدولة (كما هو الحال لدى أفلاطون في محاورة القوانين)، بل كان يحتكم بالأحرى إلى الذوق المهذّب والحكم البالغ الدقة للإنسان الخبير في صنعة الشعر أو الرسم أو الموسيقى. وباختصار، فإن إطار مرجعية هذا النقد لايُقصَد أن يكون دولة، بل يكون دولة الأدب، وعلى الرغم من أن نطاقاً واسعاً من فلسفة الأخلاق أو الفلسفة المدنية لم يكن مهملاً تماماً،... فمازال بالإمكان القول بحق إن فائدة النقد في هذا الإرث قد فُهمت على نحو اعتيادي بمقتضى حاجات الناس لابوصفهم كائنات أخلاقية أو باحثين عن الحقيقة، وإنما بوصفهم شعراء وفنانين، وقراء ومشاهدين، ومصغين وخبراء.

"English Neoclassical Criticism: An Outline Sketch," in Critics and Criticism, Ancient and Modern, ed. with an introduction by R. S. Crane (Chicago: University of Chicago Press, 1952) p. 376

(٢٨)*William Wordsworth, Observations Prefixed to the Second Edition (of Lyrical Ballad), in Smith and Parks, eds., The Great Critics, p. 205*

لم يكن كذلك . فالقصيدة يجب ألاّ تحرض على أي شعور معين أو أي شكل من أشكال السلوك ، بل بالأحرى عليها أن تحسِّن الملكات التي تتوسّط التجربة . ويبدو أن وزارة الشعر تعمل بشكل سرّي . فربما يُحدث الشعر تغييرات متخفّية في المزاج الإنساني ، بيد أنه ليس من واجبه أن يقوم بذلك. ومن أجل أن ينجز الشعر تأثيراً أعلى ، عليه أن يشرع بعمله على المستوى الأبعد عمقاً للتجربة الإنسانية بدلاً من تبديد قوته في مسألة اجتماعية.

إذا كان المدى الطّموح لأهداف وردزورث الإنسانية قد أدّى به إلى صياغة أهداف الشعر بشكل عام بدلاً من أن يكون ذلك بعبارات عينية ، فإن هذا يصدق ، أيضاً وعلى نحو أكبر ، على شيلي *Shelley* الذي اعتقد بأنه بسبب كون الشعر الأملَ الأفضلَ للإنسان ، فإنه لايمكن أن يُستخدم في تشكيل الفعل الإنساني على وفق أي غاية جزئية ، ومن ثمّ محدودة[٣٩]. وبسبب رغبة شيلي في أن يبقي للشعر ما كان يتصوّره فعالية أكثر قوة وشكلاً دائماً يثبت التأثير على الحياة الإنسانية ، فإنه جرّده من وظيفته التقليدية كمنظِّم للسلوك الاجتماعي وأداة للفضيلة المدنية . فهو يقول : " إن الشاعر قد يسيء عندما يجسّد تصوّراته الخاصة حول الخير والشر ، وهي تصوّرات تخص مكانه وزمانه "؛ وذلك لأن " الإبداعات الشعرية ... لاتساهم في كلا الحالين " . وعلى العكس من ذلك ، لايدّعي " الشعراء الخالدون أيَّ هدف أخلاقي "[٤٠].

(٣٩) ينشأ هذا الاعتقاد عن تصوّر للحياة الإنسانية يستند إلى التقابل الأفلاطوني بين الوجود المادي والوجود الروحي. فمن وجهة نظر شيلي، هناك نوعان من الخير في العالم: الخير الروحي " المتين والكلي والدائم " والخير المادي الزائل والجزئي. ويعني الخير بالمعنى الثاني التخلّص من " إلحاح حاجات طبيعتنا الحيوانية،... وإحاطة الإنسان بأمان الحياة،... وتبديد أوهام الخرافة الفاضحة، و... تطمين الإحجام المتبادل بين الناس لكي يتوافق مع حوافز الفائدة الشخصية ". إن هذه الأهداف وضيعة جداً إذا ما قيست بتلك التي يحققها الشعر، فالشعر (وهنا نسمع صدى وردزورث) " يقوّي العواطف ويطهّرها، ويوسّع المخيّلة، ويضفي الحيوية على الشعور ".

(٤٠)*Percy Bysshe Shelley, A Defense of Poetry, in Smith and Parks, eds., The Great Critics, pp. 563-64.*

تعزو مقالـة شيلي " دفاع عن الشعر "، فـي الوقت نفسه الـذي تصـرّح فيـه بمثل هـذه العبارات ، نشوء الحضارة الغربيـة إلى تأثيـر الشعر بصورة مباشرة. فقد تبنّى الشعر على سبيل المثال مسؤولية إلغاء الرقّ وتحرير المرأة[٤١]. ومـع كـل تلهّفه لإثبات " تأثيرات الشعر بالمعنى الواسع والحقيقـي للكلمة علـى عصورهـم وجميـع العصـور اللاحقـة " فـإن مفهوم شيلي للشعر هـو مفهـوم لاتاريخي على نحـو محـدود[٤٢]. فلكي يـعزو شيلي للشعر مزاعم ممكنة وذات مستويـات أعلى ، لابـدّ لـه مـن أن يبـيّـن أن الشـعـر لاتنتـجـه ظـروف تاريخـيـة مـحـددة ، ولايستجيـب لهذه الظروف ، فلو كان الشعر على نحو آخر ، فسوف يقع في شراك مجال محدود من المادية والتدفّـق الدائـم . وتصـريـح شيلـي بـأن الشعـر يتجاوز هذه الحدود يلفت النظر بسبب نزعته الإمبرياليـة لمصلحة الشعر ، ويومئ إلى بداية حركة لم يُستنفَد زخمها ؛ وهذا يعني فصل الشعر عن الحياة العادية من خلال رفض أصوله وآثاره المحلية والارتفاع بوظيفته ، على نحـو متـزامن ، إلى مـصاف القيم الخالدة.

يحيل هذا التغيير على عدد من التطورات الأخرى المتشابهة والمتناقضة ظاهرياً في الاتجاه الذي كان فيه الأدب موضع نقاش في القرن التاسع عشر، تلك التطورات التي أفضت مباشرة إلى نظرة للأدب هيمنت على النقد في القرن العشرين. وفي الوقت ذاته تماماً، عندما أصبح وعي معين بالتاريخ أساسياً للتفكير النقدي، أخذ الشعر يعَدُّ تجاوزاً لتأثيرات المكان والزمان. وعندما أُطلقتْ المزاعم المتّسمة بالمبالغة الشديدة لتعزيز سلطة الشعر قصدَ تحوّل الوعي الإنساني - فالشعراء هم " هيئات تشريعية للعالم غير معترف بها "، وهم " يربطون معاً إمبراطورية المجتمع الإنساني الواسعة " - بدأ الشاعر يوصف، حالئذ، بأنه متوحّد وعقيم، وأنه " عندليب يقبع في الظلمة ويغني

(٤١) إن شعر دانتي، الذي " فهم أسرار العشق "، أطلق ومضة ألهبت عصر النهضة، وإن شعراء عصر النهضة جعلوا ولادة العلم الحديث أمراً ممكناً. *Shelley, A Defense of Poetry, pp. 571-77* .

(٤٢)*Ibid., p. 575.*

بأصوات رخيمة مبتهجاً بعزلته "[٤٣]. وبينما تمّ الترحيب بالأدب كونه أكثر الواردات الوطنية الإنجليزية أهمية، وأعظم من إمبراطورية الهند الشاسعة، فإنه يُعَدّ أيضاً أحد أسوأ الطرق الممكنة لكسب العيش[٤٤].

وهذه التناقضات الظاهرية يمكن تفسيرها من خلال الفجوة التي بدت للعيان في القرن التاسع عشر بين الفعالية الأدبية من جهة والحياة السياسية والاجتماعية من جهة أخرى. فعندما ابتدأ وصف الشعراء بأنهم رسل السماء، وهبة الآلهة، والأفراد المُلهمون إلهياً، والأكثر حساسية، والأكثر عاطفةً، والأكثر استجابة للحياة من الدهماء، فلم يعد الشعراء رفاق الإنسان القوي. فهم يكتبون لجمهور لامتعيّن ولايمكن التنبؤ به بدلاً من أن يكتبوا لنخبة صغيرة ذات تأثير واسع. وفي حين يوصف الشعر بأنه " ذو طبيعة إلهية "، وأنه ذو مستقبل " باهر "، إلاّ أن ذلك الشعر الذي نُسبت إليه تلك الأوصاف يباع في أسواق التجارة على أسوأ حال. فبينما كانت تباع آلاف النسخ من الحكايات الشعرية الدخيلة على الغرب، كانت القصائد الغنائية كاسدة[٤٥]. وكما يلاحظ كودويل، أصبح الشعر للمرة الأولى في التاريخ سلعةً معروضةً للبيع شأنه شأن الجواريب والأحذية[٤٦]. فلم يعد ثمة سبيل أمام الشاعر لقياس تأثير عمله على جمهور معين

(٤٣)*Ibid., pp. 562-583* ،*Wordsworth, Observations, p. 509*

مع تقدّم القرن، أصبح هذا الاتجاه يزداد خطورة. " كان وصف الشاعر النموذجي... متطرّفاً على نحو جلي... والمرء يضطر إلى أن يستنتج أن هناك، في الحقيقة، شيئاً من الشذوذ في الأوهام المفعمة بالرغبة للشعراء الفكتوريين الأوائل ".

Alba H. Warren, Jr., English Poetic Theory, 1825-1865 New York: Octagon Books, 1966), p216.

(٤٤)*Thomas Carlyle, "The Hero as Poet," in On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History, ed. with an introduction by Carl Niemeyer (Lincoln: University of Nebraska Press, 1966) p. 13.*

وفيما يتعلق بعلاقة الفنانين الرومانسيين الاقتصادية والاجتماعية بمجتمعهم، انظر:

J. W. Saunders, The Profession of English Letters (London: Routledge and Kegan Paul, 1964) pp. 146-98

(٤٥)*Saunders, The Profession of English Letters, pp. 161, 163.*

(٤٦)*Caudwell, Illusion and Reality, p. 102.*

مادام المؤلف وجمهوره لم يعودا يعرفان بعضهما بعضاً معرفة شخصية. ولعل هذا يوضّح السبب الذي من أجله بدأ الشعراء بتلفيق مزاعم مبالغ فيها عن الحالة التي كان عليها جمهورهم.

يصرّح وردزورث بأن الشاعر يكتب " للكائنات الإنسانية كافة "، " على الرغم من الإختلافات في الوطن والمناخ، وفي اللغة والعادات، وفي القانون والأعراف "؛ ويتخيّل شيلي أن الشعر يشارك في " توعية الجماهير العريضة "؛ ويبشّر كارلايل بالشاعر بوصفه " الصوت المعبّر " عن ضمير الأمة؛ ويعتقد أرنولد بأن النقد يمكن أن يشكّل نخبة ثقافية لاطبقية[٤٧]. إلاّ أن جمهور الأدب في القرن التاسع عشر كان، حقيقةً، من الطبقة الوسطى المدنية الجديدة، التي اغتنتْ من جراء تطوّر الصناعة التي كان الشعراء الرومانسيون والفكتوريون يخشونها ويدينونها[٤٨].

إن الاختلاف في طبيعة النغمة بين ما كُتب من دفاع عن الشعر في العصر الرومانسي وبين ما كُتب قبل ذلك يظهر الوضع الصعب الذي يعيشه الشعراء في علاقتهم ببقية المجتمع . فقد فسحت عبقرية سدني وتوهّجه وسخريته الذاتية، وحكمية بوب الرائعة وهجائيته الأنيقة ، المجال أمام بيانات وردزورث الجدية للانطلاق بتلهّف ودفاعية ، ولحدة شيلي المتهوّرة ، ولتبجّح كارلايل وكلامه المنمّق . ولكن إلى جانب هذه التصريحات الباهرة التي تؤكد أن الأدب قوة كلية لتحقيق الخير عبر أسره قلوب الملايين، ظهر تعريف آخر للشعر يعكس بدقة أكبر انفصاله عن الحياة العامة . وقد فهم جون ستيوارت ملْ الشعر ، الذي يمثّل بالنسبة له في الحقيقة عبودية من نوع معين، على أنه " ثقافة المشاعر "، وأنه مستقلٌ عن «الصراع والنقص "؛ فبقدر ما تسعى القصائد إلى حثّ الناس على الفعل ، فإنها لن تكون

(٤٧) *Wordsworth, Observations, p. 509 ،Shelley, A Defense of Poetry, p. 583 ، Carlyle, "The Hero as Poet," p. 14.*

(٤٨) *Saunders, The Profession of English Letters, pp. 160-61 : Warren, English Poetic Theory, p. 222.*

شعراً، بل " بلاغة "(٤٩). وتكشف آراء مِلْ بوضوح الانفصال الذي اتّسع بين الشعر وظروف الحياة. فأصبح الأدب رديفاً للنزعة العاطفية والنزعة الفردية والحياة التأملية، وأصبح العلم والسياسة رديفين للفكر، وللسيطرة على البيئة المادية والحياة الفعلية. وهكذا، فإن تصريح باتر، في نهاية مقالته عن وردزورث - وهو أن " غاية الحياة ليست الفعل بل التأمل، أي الكينونة متميِّزة من الفعل " - إنما هو تصريح يدلّ على الاتجاه الذي سوف تسلكه النظرية الشعرية لما تبقّى من القرن. " ليس من أجل تلقين الدروس، أو تنفيذ الأحكام، ولا حتى من أجل حثّنا على الغايات النبيلة، بل من أجل العودة بالأفكار لبرهة وجيزة من آلية الحياة، لشحنها بانفعالات ملائمة في نطاق وقائع وجود الإنسان الهائلة حيث لاوجود لعواطف آلية.... هدف الثقافة برمتها هو إذن معاينة هذا المشهد بعواطف ملائمة "(٥٠).

لقد نقل منظرو الأدب في القرن التاسع عشر، عبر جعل غياب التأثير المادي على الأدب خاصية جوهرية له ، اغتراب الفنان المتنامي عن المجتمع إلى مبدأ إيجابي . فقد عُدَّ الشعر تجلياً سامياً للثقافة وقوةً عظمى لبلوغ حالة متقدمة من التطور الثقافي لكونه ، خلافاً لأشكال الخطاب الأخرى ، ليست له استخدامات معينة، ولا ولاءات ، ولا دوافع لتحقيق رجاء معين. فالتحرر من المصالح الفئوية من أي نوع كانت هو ، بالنسبة لماثيو أرنولد *Mathew Arnold*، علامة على عمل كلاسيكي حقيقي. ولأن أرنولد يعتقد

(٤٩) *John Stuart Mill, The Early Draft of John Stuart Mill's Autobiography, ed. Jack Stillinger (Urbana: University of Illinois Press, 1961) p. 125, John Stuart Mill, "What Is Poetry "؟in Essays on Poetry, ed. F. Parvin Sharpless (Columbia: University of South Carolina Press, 1976) p. 12.*

وللإطلاع على وجهات نظر مِلْ في الشعر أنظر:

Warren, English Poetic Theory, pp 67-68

وأنا مدينة بوجهة نظري هذه عن مِلْ إلى مناقشة رايموند وليامز في كتابه.

Raymond Williams, Culture and Society, 1780-1950 (New York: Harper and Row, 1958), pp. 62-70

(٥٠) *Walter Pater, Appreciations, with an Essay on Style (London: MacMillan and Co., 1895), pp. 61-62*

بأن الشعر هو القيِّم على " مصائر عرقنا الرفيعة " فقد اضطر إلى أن يستثني من هذه المقولة أي عمل يتمتّع بـ " الحرفية والمحدودية "(٥١). فالنقد، كما الشعر، يجب ألاّ يكون " أداة يستخدمها الناس والأحزاب لغايات عملية "، بل يجب أن يعزز " حركة الذهن التلقائية على كل الموضوعات، وأن يرفض بثبات توجيه نفسه إلى أية ... اعتبارات خفية وسياسية وعملية "(٥٢). وبغية منح الأدب المهمة التاريخية العظمى، يجب على أرنولد، كما هو الأمر لدى شيلي، أن يبعد الأدب عن التاريخ. كما يجب إنزال الشعر الكلاسيكي من عالم القيم الثابتة، وإلاّ فإنه يفقد دعواه بالشمولية، ومن ثمّ يفقد وظيفته الإصلاحية(٥٣).

(٥١)*Mathew Arnold, "The Study of Poetry," Essays in Criticism, Second Series (London: MacMillan and Co., 1958) pp. 2-3 : Mathew Arnold, "Sweetness and Light," Chapter I of Culture and Anarchy, rpt. In Lectures and Essays in Criticism, ed. R. H. Super (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1962) p. 113*

(٥٢)*Mathew Arnold, "The Function of Criticism at the Present Time," in Super, ed., Lectures and Essays in Criticism, p. 270*

(٥٣) إن الثورة التي تحدث في تعريف الأدب بين مستهلّ القرن الثامن عشر ونهاية القرن التاسع عشر تظهر بحدة في المواقف المتغيّرة تجاه شعر بوب الذي أصبح الشاعر المبرِّز في عصره إلى جانب يونغ *Young* الذي عُدَّ " مثالاً لسوء الممارسة " المفضّل في القرن التاسع عشر. أنظرْ (*Warren, English Poetic Theory, p. 6*) ، ويحدد كتاب جوزيف وارتون *Joseph Warton* المؤلف من جزأين: *Essay on the Genius and Writing of Pope* (*London: 1806*) ، طابع النقد اللاحق الذي عني ببوب، ويكشف عن المعايير التي بوساطتها أصبح الشعر يقيَّم في القرن التاسع عشر ويقول وارتون في خاتمة كتابه إن بوب " لم يكتب بأسلوب سامٍ فعلاً مثل *Bard of Gray*" (*405*). ويميّز بوب بوصفه " شاعر العقل العظيم "، الذي " تكمن كتابته... في مستوى قابليات الإنسان العامة أكثر مما تكمن في التجليات الرفيعة للشعر الأكثر أصالة " (*403*). ومن الواضح أن " الشعر الأصيل " قد تمت مماثلته بالقدرة على إثارة انفعالات القارئ " فالجزء الأكبر من أعمال بوبهو من النوع الوعظي والأخلاقي والهجائي؛ ومن ثمّ فإنها ليست أنواعاً شعرية " (*401-402*). " إن قراءته لاتثير في عقولنا تلك العواطف القوية كتلك التي نشعر بها عند قراءتنا هوميروس و ملتون؛ لذلك ليس ثمة إنسان، يحمل روحاً شعرية حقيقية، يستطيع أن يتحكّم في نفسه ويسيطر عليها عند قراءته هذين الشاعرين " (*403*). إن وردزورث الذي جاء بعد وارتون - وكجزء من مجادلته الرديئة في أن العبقرية الحقيقية لاتُقدَّر في زمانها مطلقاً - يتّهم سنة *1815* بوب بالانحطاط إلى " فنون " معينة احتال من خلالها للحصول على مكانة مرموقة، بدلاً من الإعتماد على " عبقريته الفطرية " (*The Prose Works of William Wordsworth, ed. W. J. B. Owen and Jane Worthington Smyser [Oxford: The Clarendon Press, 1974], p. 42*) . وفي سنة مبكرة قام *Leigh Hunt* بإدانة بوب " لاستخداماته

أفسح تأليه الشعر في القرن التاسع عشر الطريق لحظر الاستجابة العاطفية التي نشأت في القرن العشرين، وقد تحقق ذلك الحظر عبر منح الشعر وظيفة سامية جداً تنتهي به إلى الهرب من هذا العالم هرباً تاماً. إن الناقد الذي كان عمله مسؤولاً عن جعل مناقشة الاستجابة العاطفية للشعر في النقد الأكاديمي مناقشة مشروعة هو، بشكل مفارق، ريتشاردز الذي كان في وقته أعظم النقاد المعنيين بالاستجابة. ومفهوم ريتشاردز لوظيفة النقد، الذي استمدّه من أرنولد، تقليدي إلى حد بعيد، بمعنى أن كلا

السجعية " وصنّفه كأحد أعضاء " مدرسة الصُنعة "، بينما عاب عليه روسكن *Ruskin*، في أواخر القرن، لامبالاته بنزواته. ولكن هجوم ماثيو أرنولد على بوب هو الذي مهّد الطريق أمام لتريف الحداثوي للشعر الجيد. فبعد أن حمل أرنولد على عاتقه مهمة تفسير الطريق التي يحدد بها ماهية عمل كلاسيكي حقيقي في " دراسة الشعر " تسنّى له أن ينكر على أعمال درايدن وبوب أن تُدرج تحت هذا العنوان: الكلاسيكي. وبادىء ذي بدء، يطري أرنولد عصرهما لتحرير إنجلترا من ربقة الدين، ولكن في المحصلة، وكما يدعو أرنولد على نحو تشجيعي نوعاً ما، يتنكر " قرننا الثامن عشر الممتاز والضروري حياة الروح التخيلية والدينية " ويفسدها. *The Study of Poetry," Essays in Criticism, pp. 23-24*") (فللعصر خصائص ضرورية لتطور النثر الجيد ـ وهي " الانتظام، والتماثل، والدقة، والتوازن " ـ بيد أن هذه الخصائص هي ذاتها التي قمعت الشعر وأسكتته. ("*The Study of Poetry," p. 23*) . ولذلك فإن درايدن وبوب اللذين عُدّا مدشّنين عظيمين " لعصر النثر والعقل "، ونتيجة لذلك بالضبط، فقدا ادّعاؤهما العظمة كشعراء ("*The Ssudy of Poetry," p. 23*) . بيد أن أرنولد بخلاف الرومانسيين لم يدِنْ بوب بالفتور والاحتيال. فهو يعتقد بأن بوب أخفق في إحراز منزلة ممتازة؛ لأنه افتقر إلى " الجدية البالغة، أو كان ... من دون سخاء وحرية وبصيرة ورقة شعرية " ("*The Study of Poetry," p. 24*) . إن هذه الكيفيات تلائم الشعر الذي يتبنى، كما يرى أرنولد، استئصال شأفة الفلسفة والدين والحلول محلها. ولكون أرنولد يأتمن الشعر على نشر القيم الخالدة وتحرير الإنسانية بأسرها، فإنه لم يستطع أن يضفي الشرعية على المتخاصمين في الأدب والموالين المتورطين مثل بوب الذي استخدم براعته لغرض مهاجمة منافسية في الحرفة، وللدفاع عن اعتقاداته وممارساته الخاصة. فالمصالح المذهبية من أي نوع كانت هي بالنسبة لأرنولد تناقض جوهرياً تقدّم الحضارة التي " تسعى إلى إلغاء الطبقات "، و " أن تجعل الناس يعيشون في جوٍ من العذوبة والابتهاج، حيث يستخدمون الأفكار كما تستخدمها الحضارة بشكل حر، حيث ترعرعت ولم تُلزم بها " ("*Sweetness and Light," Lectures and Essays, p. 130*)

الناقدين يعتقد بأن وظيفة الأدب الأساسية هي جعل الإنسان متحضراً. غير أن الحضارة أصبحت تعرّف، عند نهاية القرن التاسع عشر، بالمقابلة مع الإنتاج المادي والفعل السياسي. فهي حسب تعبير باتر كينونة وليست فعلاً. إن أوج التطور الأخلاقي لم يعد يمثّله مفهوم سدني عن " الفعل الفاضل "، بل تمثّله حالة التأمل الجمالي كما هي لدى باتر. ولكن، بينما تعني " معاينة المشهد الإنساني بعواطف ملائمة "، عند باتر، حالة إثارة متسامية وملاحظة مروّعة، وألم، وابتهاج غامر؛ فإنها تعني عند ريتشاردز التوازن والنظام والسيطرة. فهو يحدد الشرط الإنساني الأمثل كحالة من حالات التوازن، وضبط تام، وتوفيق بين الدوافع المتعارضة، شرط لاتهيمن عليه قبلاً عاطفة واحدة و " لاتوجّه عنايتها بأي اتجاه معين "[٥٤]. فوظيفة الشعر الأساسية طبقاً لريتشاردز هي إحداث هذه الحالة في القارئ، وكذلك دفع الحضارة إلى الأمام وصيانتها[٥٥].

يعتقد ريتشاردز بأن الشعر يستطيع أن " ينقذنا " عبر تنظيم دوافعنا المتباينة عندما يعيد ويناقض، في وقت واحد، التصوّر القديم لوظيفة الشعر. فهو عندما يصف الشعر بأنه القدرة على إعداد مواطنين خيّرين، فإنه يساير التصوّر الكلاسيكي وتصوّر عصر النهضة لمهمة الشعر الحضارية؛ وعندما يقول إن علامة الشعر العظيم هي أنه يدع القارئ غير مرتبط بأي مسلك معين للفعل، فإنه يكتب بوصفه وريثاً لوردزورث وشيلي وأرنولد. فإذا كان أفلاطون قد أخرج الشعر من جمهوريته لأنه يثير الانفعالات، فإن ريتشاردز يعنى بالشعر من أجل الخلاص؛ لأنه يلجم الانفعالات.

لقد أصبحت فكرة أن الشعر قوة تنظيمية يمكن أن توفّر دعامة بمقابل فوضى العالم المعتقدَ السائدَ لعقيدة القرن العشرين النقدية. وهي عقيدة تتجذّر في الإيمان

(٥٤)*I. A. Richards, with C. K. Ogden and James Wood, The Foundations of Aesthetics New York: George All and Unwin,1925, 2 nd edition), pp. 74-78*

(٥٥)*I. A. Richards, Science and Poetry (New York: W. W. Norton and Co., 1926) p. 20.*

الراسخ الذي أنشأه نقاد القرن التاسع عشر، وهو وجوب فصل الشعر عن العالم حتى يتسنى له إنقاذه. بيد أن هذه العقيدة تخطو خطوة إضافية لاتتمثّل في جعل الشعر يقوم ببساطة بمهمة تطهير المشاعر وتشذيبها، بل تتمثل في تحييد الشعر تماماً خلال عملية حذف متبادل. وهذه الخطوة المحورية تهيئ الطريق أمام نقد ت. أس. إليوت وتابعيه، ذلك النقد الذي انتهى إلى إنكار العاطفة وانتزاع الشعر من ظروفه التاريخية تماماً.

يشرع إليوت، منطلقاً من التراث الرومانسي، بتمييز " تجربة الإنسان العادي "، التي هي " تجربة مشوّشة وغير منظمة ومتشظية " من " ذهن الشاعر " الذي هو " ملغّم على الدوام بقضايا كلية جديدة "(٥٦). إلاّ أن مصدر القضايا الكلية التي يتوق إليها إليوت لايكمن في ذهن الشاعر بالقدر الذي يكمن في القصيدة التي تتضمّن " المعادل الموضوعي *objective correlative*" لتجربة الشاعر(٥٧). ويشدد إليوت على تصوّر العاطفة تصوّراً موضوعياً في الإنتاج الشعري لنفس السبب الذي حدا بريتشاردز إلى اعتبار تنظيم المشاعر هو الغرض من الشعر: أي الرغبة في لجم العاطفة، وإزالة " التشوّش " و " اللاتنظيم " من التجربة. وهذه الحاجة تحرض أيضاً إصرار إليوت على أنه ليس ثمة معادل (واحداً بواحد) بين عواطف الشاعر وعواطف القصيدة التي يبدعها. فما يحتاج إليه الشاعر لكي يعبّر ليس " شخصية ما " وإنما " وسط ما ". وما ينتجه ليس التعبير عن العاطفة، وإنما شيء جديد ناتج عن تكثيف عدد كبير جداً من التجارب "؛ لأن الشعر بالمحصلة الأخيرة " ليس إسهاباً في التعبير عن العاطفة، وإنما تحرر منها؛ وهو ليس تعبيراً عن الشخصية، وإنما تحرر منها "(٥٨).

وهكذا يُحدث إليوت تغييرين أساسيين في وقت واحد في النظرية الشعرية. فهو أولاً يربط القصيدة بأصولها بصورة أكثر كمالاً مما قد تمّ فعله من قبل؛ وذلك عبر

(٥٦)*T. S. Eliot, "The Metaphisical Poets," Selected Prose of T. S. Eliot, ed. with an introduction by Frank Kermode (New York: Harcourt Brace Jovanovich, Farrar, Straus and Giroux, 1975) p. 64*

(٥٧)*T. S. Eliot, "Hamlet," in ibid.*

(٥٨)*T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent," in ibid., pp. 42-43*

إنكار أية علاقة مباشرة بين حياة العمل وحياة صانعه. وثانياً يحوّل نظرية ريتشاردز القائلة بأن الشعر يوازن دوافع القارئ المتصارعة من نظرية في القراءة إلى نظرية في القصيدة نفسها. لقد أصبحت القصيدة الآن مكاناً للنظام والتوازن؛ وتلك هي حالة الانسجام التي من أجلها تكافح البشرية. فهي ليست فقط قصيدة، ولا تعبيراً عن شخصية معينة أو شعور معين، أو لحظة في التاريخ، إنما هي تمثّل غاية التاريخ. فالقصيدة مثل الجرة الإغريقية - في تأويل كلينث بروكس *Cleanth Brooks* لـ " القصيدة الغنائية " عند كيتس - هي صورة الأبدية. وبينما نسب النقاد الرومانسيون والفكتوريون إلى الشعراء ما يرغبون في أن يحوزه الشعراء من قوى، ينسب نقاد القرن العشرين إلى الشعر الكيفيات التي يشعرون بأنها مفقودة من الحياة الحديثة.

ثمة سبيل آخر لوصف التغيّر الذي أحدثته أفكار إليوت في النظرية النقدية؛ وذلك بالقول إن هذه الأفكار نقلت موضع القيمة الأساسي من سياق الشعر إلى الشعر نفسه، فالشعر، من وجهة نظر شكلانية، لايعدُّ قائماً من أجل تحقيق احتياجات الدولة؛ وذلك بإعداد مواطنين خيّرين، أو من أجل الحثّ على الأخوّة الإنسانية؛ وذلك بتقوية أواصر العلاقة بينهم من خلال تعاطفهم الإنساني العميق، ولا من أجل إحداث مستوى الوجود المتحضر عبر تشذيب الإدراك الحسي أو إنتاج حالة تأمل جذِل أو موازنة الدوافع المتصارعة في نفسية القارئ. إن الشعر بالأحرى يفيد الناس من خلال منحهم صورة الكمال، وهي الغاية التي يصبون إليها. فالشعر في ميزان القيم أسمى من الطبيعة والحياة الإنسانية. إنه ليس ذا وظيفة متجاوزة، وليس أداة أو وسيلة، إنه غاية. وعليه تصبح الاستجابة الأدبية مقولة غير ذات معنى مادامت التأثيرات التي تحدثها ليست هي الموضوع الرئيسى للعملية النقدية، بل أن ذلك الموضوع هو الطبيعة الداخلية لتلك الإستجابات. وهكذا، فمع الوصول إلى النقد الشكلاني اختفت عن الأنظار تلك المسائل التي شغلت نقاد الأدب منذ أفلاطون.

ولكن، بينما حُوِّلتْ بؤرة النظرية النقدية من الوصف المسبق للوظيفة الشعرية إلى

تحديد البنية الشعرية، مازال الهدف الرئيسى للفعالية النقدية هو نفسه كما كان عند سدني وبوب: أي صيانة الشعر من نقائصه، وزيادة أهميته، وتأسيس دعاواه على أساس راسخ جداً. وقد أنجز النقاد الجدد هذه المهمة بنتائج مذهلة حقاً.

وما واجهه النقاد الجدد من تنافس - أعني التنافس مع العلم - حدد إلى حد كبير شكل نظريتهم الشعرية بالضبط كما شكّل الهجوم البيوريتاني على الشعر النظرية الأدبية في عصر النهضة. وبخلاف ما تعرّض له الشعر من هجوم سابقاً، لم يكن للهجوم عليه، في القرن العشرين، أية علاقة بتأثيراته - أي سلطته في تضليل مستمعيه أو إفسادهم - إنما هو يعنى بدلاً من ذلك بنوع المعرفة التي ينتجها الشعر. والسبب في هذا يكمن في الموقف من اللغة المتضمّن في الأبستيمولوجيا الوضعية التي تدعّم المنظور العلمي. فاللغة طبقاً لهذا النموذج حيادية ووسيط شفاف لتدوين الوقائع عن العالم الطبيعي. " فمن جهة، هناك أولاً مضمون الرسالة العلمية الذي هو كل شيء، ومن جهة أخرى هناك ثانياً الشكل اللفظي المسؤول عن التعبير عن ذلك المضمون، الذي هو لاشيء "(٥٩). فليس للغة سلطة في ذاتها؛ فهي لاتستطيع فعل أي شيء سوى كونها مرآة تعكس صورة واقع موجود سلفاً. إذن، فإن الأدب الذي يعتمد على التلاعب باللغة لتحقيق غاياته، لايمتلك أيضاً سلطة في ذاته؛ وقصارى ما يستطيعه هو، فقط، الوصول إلى معرفة أصبحت متوفرة عبر وسائل أخرى. وفضلاً عن ذلك، تكمن المعرفة التي ينقلها الأدب في مناطق غير ملائمة بشكل جيد للقياس العلمي: وهذه المناطق هي المواقف الإنسانية والمشاعر والقيم. وعليه، فعندما تسود القيم الوضعية في مجتمع ما، فإن الدراسات الأدبية التي يكون موضوعها غير قابل للقياس، ومناهجها ليست شكلية، ونتائجها غير قابلة للتحقق موضوعياً، لايمكن أن تتنافس مع العلم للحصول على نصيب متساوٍ من النفوذ والدعم الاقتصادي في ذلك المجتمع.

يوحي هذا المنحى من الجدال بأن الطريقة الوحيدة لصيانة الفعالية الأدبية سوف

(٥٩)*Roland Barthes, "Science versus Literature," The Times Literary Supplement (September 28 1967)as reprinted in Structuralism: A Reader, ed. Michael Lane (New York: Basic Books, 1970) p. 411*

تكون بمعارضة الإطار التصوري الوضعي الذي يعتمد عليه العلم في نفوذه. وهذا في الحقيقة ما حققه نقد استجابة القارئ في شكله الأخير. غير أن النقاد الجدد استجابوا وذلك بأن حاولوا، بالنتيجة، التغلب على العلم في لعبته الخاصة. فكانت الخطوة الأولى توضيح أن اللغة الشعرية متميّزة أنطولوجياً من اللغة العلمية، وأن موضوعات بحثها منفصلة أنطولوجياً عن موضوعات البحث العلمي (وتفوقها إذن). " فالدقة العلمية يمكن أن ترفق فقط بأنواع معينة من الموضوعات ... والشعر ... يمثّل أيضاً إضفاء خصوصية على اللغة لغرض الدقة؛ إلاّ أنه يروم التعامل مع أنواع معينة من الموضوعات تختلف عن تلك التي يتعامل معها العلم ..."(٦٠). ولهذه الموضوعات –المواقف والمشاعر والتأويلات "- منزلة حقائق أبدية؛ فهي كليات الطبيعة البشرية بالضبط كما أن القوانين العلمية هي كليات الطبيعة المادية. إلاّ أن اللغة التي تعبّر عن الحقيقة في الشعر، بخلاف لغة العلم، لايمكن فصلها عن الرسالة التي تنقلها؛ فاللغة الشعرية هي إذن مختلفة أنطولوجياً عن اللغة العلمية؛ لأن مضمونها غير قابل لإعادة الصياغة وغير قابل لإعادة الإنتاج بأية وسيلة أخرى.

إن مسعى النقد الجديد لتعريف الأدب بوصفه " موضوعاً فذاً للمعرفة ، وذا منزلة أنطولوجية خاصة "، لايقاوم الاعتراضات الوضعية على الدراسة الأدبية حسب ، وإنما يؤسس الفعالية ككل على أساس جيد(٦١). وما أن عُرِّف العمل الأدبي بوصفه موضوعاً للمعرفة، وبوصفه معنى وليس فعلاً، أصبح التأويل هو الفعل النقدي الأسمى. وفضلاً عن ذلك، فإن نوع التأويل الذي يتطلبه التعريف الشكلاني للأدب لايمكن أن ينجزه رجل الشارع . ومادام العمل الأدبي فريداً (" خاصاً "، " فذاً ") شكلياً ودلالياً، فإنه يقتضي مؤوِّلين متعلمين بشكل متخصص في تعقيدات الوسيط الشعري. وبالنتيجة، يستلزم التعريف الشكلاني للعمل الأدبي تأسيس

(٦٠)*Brooks and Warren, Understanding Poetry, p. xxxvii.*

(٦١)*René Wellek and Austin Warren, Theory of Literature* (New York: Harcourt, Brace and Co., 1956) p. 144

الدراسة الأدبية على أساس جيد.

ولكون الخطاب الأدبي متميزاً أنطولوجياً من الخطابات الأخرى، ينبغي أن يبرز حقل دراسة النقد بعناية من الحقول الدراسية المجاورة: التاريخ والسيرة وعلم الإجتماع وعلم النفس. ويحذّر مؤلفو الكتب المدرسية مثل بروكس ووارن قراءهم من أنه ينبغي دراسة الشعر بوصفه شعراً لابوصفه شكلاً من أشكال التعبير اللساني الأخرى التي من المحتمل أن يختلط بها[٦٢]. والمنزلة الخاصة للشعر تضفي الشرعية على تطوير جهاز مفردات معين لوصف خصائص القصائد، وإقامة مناهج معيارية للتفسير تجعل الشعر، عبر تنظيم ممارسة التأويل الأدبي، ملائماً لأن يُعلَّم للحشود الموجودة في الكليات والجامعات. وتكوين تقنيات تأويلية يزوّد النقاد في وقت واحد بوسائل لإنتاج تفسيرات للأعمال الأدبية كإثباتات أو توضيحات لخبرتهم المهنية. ويسوّغ تعريف النقد فعاليةً تقتضي خبرة احترافية النظام المعتمد في التعليم الجامعي، ويقدّم سنداً لأساتذة الأدب في تباريهم مع علماء الطبيعة والاجتماع من أجل الظفر بما تمنحه المؤسسات من ميزات. إن نظرية الشعر التي تصرّح بأن القصائد يجب أن تكون الناتج العملي الأدنى للإنسان صانع الأشياء تثبت، في خاتمة المطاف، أنها الإجابة الأكثر عملية للضغوط التي يمارسها السياق الثقافي والمؤسساتي.

لايمكن المغالاة في تأكيد العلاقة القوية بين النظرية الشكلانية والممارسة المؤسساتية. فانتصار التأويل بوصفه النموذج المهيمن على الخطاب النقدي في القرن العشرين قد حدد حتى شكل أعظم المحاولات المدبّرة للتخاصم مع المذهب الشكلاني. فأيّاً كان الاتجاه الذي يتخذه التمرّد ضد الشكلانية، فإن الافتراض القائل بأن النقد مرادف للتأويل - أي الاعتقاد بأن كشف المعنى هو هدف الفعالية النقدية - سوف يبقى من غير تفنيد. وتقويم النقد المتمركز حول الاستجابة هو المسألة الوثيقة الصلة بالموضوع.

(٦٢)*Brooks and Warren, "Letter to the Teacher," Understanding Poetry, p. xi.*

نشأ النقد المتمركز حول الاستجابة في عقدي الستينيات والسبعينيات من مجموعة الضغوط الثقافية والمؤسساتية كما حدث ذلك مع النقد الجديد. والنقد الشكلاني من خلال حجب نفسه عن الحقول المجاورة كيما يحظى باستقلال صارم، ومن خلال نبذه مناقشة المشاعر الشخصية كيما يحاكي الموضوعية والدقة العلميتين، عرّض نفسه لخطر أن يصبح بحثاً ضيّقاً جداً ومتخصصاً لجذب انتباه الدارس المعني به، وأن يبتعد كثيراً عن تغيرات المناخ الفكري ليكيّف نفسه مع العصر. ولقد أظهر النقاد الذين ركّزوا على القارئ، عبر إضفاء الشرعية على تضمين الإستجابات الشخصية للأدب في عملية تفسير النص، الرغبة في مقاسمة قرائهم الأقل دُربة خبرتهم النقدية، وفي الوقت عينه مشاركة علماء النفس واللسانيين والفلاسفة وباحثين آخرين وظيفتَهم الفكرية، فكانت وطأة هجومهم العظمى على الشكلانية موجّهة إذن ضد المقالة الشهيرة لومزات وبيردسلي عن المغالطة العاطفية. ويجادل نقاد استجابة القارئ ـ ردّاً على القضية القائلة بأنه عندما تؤخذ الاستجابة العاطفية بعين الاعتبار فإن "القصيدة نفسها، بوصفها موضوعاً ... تجنح إلى الاختفاء" ـ ضدَّ موضعة المعنى في النص، وضد رؤية النص موضوعاً ثابتاً ومستقراً لصالح النقد الذي يدرك دور القارئ في خلق المعنى[٦٣]. ولتعزيز مواقفهم قدّموا بيّنة كان قد أقصاها ومزات وبيردسلي على نحو مميّز ـ أي بيانات القراء الأفراد عن تجريبهم لنص معين ـ وبتناقض تامّ مع الدعوة القائلة إن ما ينبغي تجنّبه مهما كلّف الأمر هو " الخلط بين القصيدة ونتائجها (أي بين ما هي عليه وما تفعله) "، أعلنوا أن القصيدة هي ما تفعله[٦٤].

لقد ظهر هؤلاء النقاد، عند فسح المجال لمناقشة التجربة الشخصية في التأويل الأدبي، بأنهم يعطّلون مسعى النقد الجديد في التزام هذا المسلك ضد العلم. فكان

(٦٣) *Beardsley and Wimsatt, "The Affective Fallacy," in The Verbal Icon, p. 21*

ويمكن إيجاد ردود الفعل الواضحة والمبكرة على هذه المقالة في أعمال لويزا روزنبلات، ونورمان هولاند، وستانلي فش المذكورة في أعلاه.

(٦٤) *Beardsley and Wimsatt, "The Affective Fallacy," p. 21.*

الشكلانيون قد بذلوا جهدهم لإثبات أن حقل دراستهم كان دقيقاً دقةَ أي علم آخر؛ وذلك بإعداد خطاب ذي طبيعة دقيقة ومنطقية ومستقلة، وفوق ذلك موضوعية. ومن جهة أخرى، ظهر نقاد القارئ، عبر دعوة القراء لأن يصفوا بالتفصيل ردود أفعالهم اللحظوية للنص، بأنهم يتيحون عودة الخصوصية والانفعالية والانطباعية إلى النقد الأدبي التي جعلت الفعالية الأدبية عرضة لهجوم العلم الأمر الذي حدا بالنقاد الجدد إلى بذل قصارى جهدهم لإقصائها من الممارسة النقدية.

بيد أن النظرية النقدية المتمركزة حول الاستجابة قد انهمكت في حقيقة الأمر في صراع القوى نفسه تماماً مع العلم الذي لعب دوراً كبيراً جداً في تشكيل مذهب النقد الجديد. أما الاختلاف فهو ليس اختلافاً في الأهداف وإنما في الوسائل. فبدلاً من محاولة تنصيب دفاع عن الشعر سوف يفي بما تتطلبه الوضعية من موضوعية وقابلية على التحقق كما فعل الشكلانيون، فإن النقاد المعنيين بالقارئ قد هاجموا أسس الوضعية ذاتها. وبدلاً من وقاية الأدب من المقارنة السلبية مع العلم - عبر تأكيد أن اللغة الأدبية مكوِّن فريد للمعنى بينما اللغة العلمية مجرد عاكس له - فإن النظرية المتمركزة حول الاستجابة تنكر، في معظم صياغاتها المعاصرة وجود أية حقيقة سابقة على اللغة، وتزعم أن للخطابين الشعري والعلمي نفس العلاقة بالواقع؛ أعني تحوّلات الواقع التركيبية الاجتماعية. فاللغة بأسرها هي، حسب هذا المنظور، مكوّن للواقع الذي تزعم وصفه سواء أكانت لغة المعادلات الرياضية أم سونيتات بترارك. وهذا التأكيد يجرد العلم من موقعه المميّز بالنسبة لأشكال المعرفة الأخرى؛ وذلك بتبيان أن الموضوعية التي يؤسس العلم عليها تفوّقه إنما هي مجرد خيال. إلاّ أن تكوين مثل هذه التأكيدات شيء، وجعلها بارزة شيء آخر. إن نجاح النقد الشكلاني في ملاءمة التحدّي الفكري الذي أعلنته النزعة العلموية على أسسها الخاصة، والمدى الذي بنت فيه الشكلانية نفسها داخل بنية المؤسسات حيث يمارَس النقد الأدبي، هو نجاح قد وضع عقبات هائلة أمام أية حركة نقدية تحاول قلب مبادئها. وهذا صحيح ليس بسبب التعارض التام الذي يجب، على الأرجح، أن

يواجهه أيُّ تحدٍّ من هذا القبيل، بل بسبب أن افتراضات النقد الجديد تحدّد المجال الذي يمكن لتحدٍّ كهذا أن يتّضح ضمنه، وأن يوضع موضع التطبيق. وما هو أكثر دهشة في نقد استجابة القارئ ونسيبه القريب، أي النقد التفكيكي، هو فشلهما في تفكيك القالب الذي صيغت فيه الكتابة النقدية عبر المماهاة الشكلانية للنقد بالتفسير. فالتأويل يسود كلاً من التعليم ومؤسسات النشر بالضبط كما حدث للنقد الجديد في أوجه في أربعينيات وخمسينيات هذا القرن. وما من شيء ـ طوال منظور التاريخ النقدي، ومن نظرة قريبة ـ قد تغيّر فعلاً نتيجةً لما يبدو أنه تحوّل مفاجيء لموضع المعنى من النص إلى القارئ. فالأساتذة والدارسون يمارسون، على قدم المساواة، النقد كما هو معتاد؛ والمفردات التي ينجزون من خلالها تحليلاتهم هي وحدها التي تغيّرت.

وفي الصف الدراسي، مايزال وصف تجربة دارس معين للنص لحظة بلحظة ـ رغم اختلافها الجوهري عن التحليل الشكلاني لنماذج الصورة ـ يعامل المعنى كهدف للبحث النقدي، ومايزال ينظر إلى النص، كوحدة أولية للمعنى، ومايزال ينجز عمليات على نفس النصوص التي كانت تُستخدم لتوضيح السخرية، والمفارقة، والغموض، والتعقيد، والوحدة العضوية، واستخدام الشخصية المتخيّلة. فيظل النص موضوعاً أكثر من كونه أداة، ومناسبة لتوضيح المعنى أكثر من كونه قوة تمارَس على العالم. وقد بيّنت مقالة حديثة لوالتر ميشيلز عنوانها " الأعماق الكاذبة لـ والدن *Walden's False Bottoms*" كم هو طفيف ذلك الاختلاف الذي تحدثه النظرية المتمركزة حول القارئ في النقد التطبيقي الذي يظهر حتى في معظم المجلات الطليعية المحترفة(٦٥) . فيجادل

(٦٥) *Walter Benn Michaels, "Walden's False Bottoms," Glyph 1 : Johns Hopkins Textual Studies, ed. Samuel Weber and Henry Sussman (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977) pp. 132-49*

* والدن. رواية للروائي الأميركي هنري ديفيد ثورو *H. D. Thoreau* كتبها عام ١٨٤٥ ، وهي سجلّ لخبرات المؤلف وجولاته في الفترة التي عاش فيها في كوخ بجانب جسر والدن، كما أنها أيضاً دفاع عن اعتقاده بأن على إنسان العصر الحديث، إذا دعا الأمر أن يبسّط حاجاته بغية امتصاص رحيق الحياة. المترجمان

ميشيلز في أننا لم نعد نؤوّل والدن* على أنها وحدة عضوية، أو حتى أن تجربة القارئ توحّدها، بل نؤوّلها على أنها نص متناقض يضع القارئ في موضع لايُحسد عليه ليقرر ماهية الحقيقة، بينما يُسلَب منه، في الوقت عينه، الأساس الذي يمكن بالاستناد إليه اتخاذ مثل هذا القرار. والحقيقة القائلة إن تأويل ميشيلز لهذا النص الذي يبدي فيه ارتيابه بإمكانية بلوغ تأويل نهائي لأي شيء، هذه الحقيقة لاتغيّر الطرح الذي ينقله الشكل التقليدي لمقالته التي تعارض، بصيغة تتمتع بقدسية القدم، التأويلات السابقة لنص والدن، وتقدّم قراءة جديدة للنص. فالمقالة تفترض أن التأويل هو مهمتها - بغضّ النظر عما إذا كان ممكناً اكتمالها أو عدم اكتمالها - بحيث لايمكن تخيّل كون النقد منهمكاً في أية عملية سوى كونه عملية تأويلية. لامناص، إذن، من التأويل، لا لكون النص غير قابل للحسم، كما يدور في خلد التفكيكيين، بل لأن السياق المؤسساتي - وهو سياق خلقته مبادئ الشكلانية الأدبية - الذي تملي الأعمال النقدية من خلاله حقيقة أن التأويل هو الفعالية الوحيدة التي سوف يُعترف بها كيما ينجز ما كان النقد يزمع إنجازه.

ولكننا إذا تعاملنا بجدية مع تقرير ميشيلز النظري في مقالته " ذات المؤوّل "، في أن المقولات الإدراكية تحدد العالم وتعطي الواقع الشكل الوحيد الذي يمكنه حيازته، فإن تحوّلاً للتأكيد النقدي سوف يبدو أنه يحدث على نحو منظّم، وهو تحوّل من تحليل النصوص الفردية نحو بحث ما يجعل النصوص مرئية في المقام الأول. إن بحثاً كهذا سوف يستلزم ما هو أكثر من تشريع المواضعات التأويلية التي يتناولها جوناثان كلر في كتابه الشعرية البنيوية؛ لأنه إذا كان الواقع نفسه، كما تزعم اتجاهات مابعد البنيوية، هو لغة معقدة، فإن دراسة اللغة تتخذ طابعاً سياسياً ضرورة(٦٦). فالإصرار على أن اللغة مكوّن للواقع أكثر من كونها مجرد انعكاس له يوحي بأن النظرية النقدية

(٦٦)*Culler, Structurslist Poetics, pp. 118-19.*

المعاصرة أصبحت تشغل موقعاً بالغ الشبه، إن لم يكن هو نفسه، بموقع بلاغيي الإغريق الذين كان تفوّق اللغة يعني عندهم تفوّق الدولة. والمسائل التي تضع نفسها ضمن هذا الإطار النقدي تعنى بالتالي بعلاقات الخطاب والسلطة عناية جدُّ واسعة(٦٧). فما الذي يجعل مجموعة معينة من الاستراتيجيات الإدراكية والمواضعات الأدبية تحرز انتصاراً على غيرها ؟ وإذا كان العالم نتاج التأويل إذن، فمَنْ ، أو ما الذي ، يحدّد النظام التأويلي الذي سوف يسود ؟

إن التشابه بين النظرية النقدية المعاصرة والنقد القديم، إن وجد مثل هذا التشابه، لايكمن في التركيز المشترك على جمهور الأدب؛ لأن النطاق الذي يشغل فيه النقاد المعاصرون أنفسهم باستجابات القراء يقع ضمن إطار تصوّر شكلاني للنص. إن التشابه يكمن بالأحرى في الوعي المشترك باللغة بوصفها شكلاً من أشكال السلطة. وهذا الوعي، بقدر ما يقتصر بشكل تام تقريباً على مستوى النظرية في الكتابة المعاصرة، هو الذي يشكّل القطيعة الحقيقية مع الشكلانية، ويعد النقد بالكثير في المستقبل.

(٦٧) والخطاب بهذا المعنى وصفه ميشيل فوكو في كتابه حفريات المعرفة:

Michel Foucault, The Archaeology of Knowledge, rans. A. M. Sheridan Smith (New York: Harper & Row, 1972)

وطبّقه إدوارد سعيد في كتابه الاستشراق:

Edward Said, Orientalism (New York: Pantheon Books, 1978),

المشروع القومى للترجمة

اللغة العليا	جون كوين	ت : أحمد درويش
الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : لطفى عبد الوهاب / فاروق القاضى / حسين الشيخ / منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت : نعيم عطية
قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
الرواية العربية	روجر آلن	ت : د. حصة إبراهيم المنيف

السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود
السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
نقد استجابة القارئ	جين . ب . توميكنز	ت · حسن ناظم وعلى حاكم
صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيميتوفا	ت حسن بيومى
فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
العولمة . النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
وسم السيف	ميجل دى ثربانتس	ت . محمد إبراهيم مبروك
المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت . سرى محمد محمد عبد اللطيف
ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت . إدوار الخراط
الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت . أشرف الصباغ
تاريخ السينما العالمية	ديفيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت . إبراهيم فتحى
السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت · عبد العزيز شبيل
الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : د. أشرف على دعدور

الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت خليل كلفت
نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت حياة جاسم محمد
واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت جمال عبد الرحيم
نقد الحداثة	آلن تورين	ت أنور مغيث
الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت منيرة كروان
قصائد حب	آن سكستون	ت · محمد عيد إبراهيم
ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	ت عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
عالم ماك	بنجامين باربر	ت أحمد محمود
اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت المهدى أخريف
بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت مارلين تادرس
التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت محمود السيد على
تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت ماهر جويجاتى
الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت عبد الوهاب علوب
ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت . محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت محمد أبو العطا
العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت · مرسى سعد الدين
المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت محسن مصيلحى
ما وراء العلم	جون بولكنجهوم	ت على يوسف على
الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت . محمود على مكى
الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف محمد الجوهرى
لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت . رمسيس عوض .
خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانغ رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد

صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة	ت . محمد عبد الله الجعيدى
ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت . ريهام حسين إبراهيم
الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت · إكرام يوسف
راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى

(تحت الطبع)

المختار من نقد ت . س . إليوت

عالم التليفزيون بين الجمال والعنف

الأدب المقارن

الفجر الكاذب

الشعر الأمريكى المعاصر

نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان

الشرق يصعد ثانية

الجانب الدينى للفلسفة

الولاية

ثقافة العولمة

الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية

حيث تلتقى الأنهار

النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس

المدارس الجمالية الكبرى

التحليل الموسيقى

الإسكندرية : تاريخ ودليل

مختارات من الشعر اليونانى الحديث

بارسيفال

اثنتا عشرة مسرحية يونانية

مصر القديمة التاريخ الاجتماعى

الخوف من المرايا

غرفة تخص المرء وحده

العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل

عدالة الهنود

چان كوكتو على شاشة السينما

الأرضة

مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية

غرام الفراعنة

نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية والقوانين المعالجة

القصة القصيرة (النظرية والتقنية)

صاحبة اللوكاندة

مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع

المرأة والجنوسة فى الإسلام

درية شفيق (امرأة مختلفة)

التجربة الإغريقية : حركة الاستعمار والصراع الاجتماعى

العنف والنبوءة

خسرو وشيرين

العمى والبصيرة (مقالات فى بلاغة النقد المعاصر)

وضع حد

التليفزيون فى الحياة اليومية

أنطوان تشيخوف

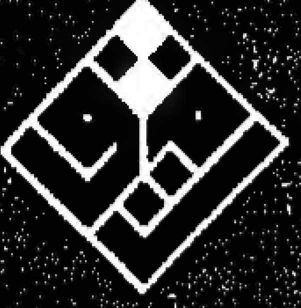
مختارات من المسرح الإسبانى المعاصر

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٥٠٥٧ / ١٩٩٨

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 305 - 080 - 7)





Reader-Response Criticism FROM FORMALISM TO POST STRUCTURALISM

EDITED BY JANE P. TOMPKINS

الكتاب الذى بين أيدينا نمط من التأليف لم تعرف الثقافة العربية الحديثة إلاّ نظائر نادرة منه ، رغم أنه أصبح نمطاً شائعاً من أنماط التأليف فى الثقافة العالمية المعاصرة ، وخاصة فى أوروبا وأميركا . ويبدو أنه ماضٍ فى الطريق الذى سوف يجعل منه الشكل الأكثر شيوعاً ، فاختيار دراسات متعددة تفحص موضوعاً واحداً معيناً من نواحٍ مختلفة وباتجاهات فكرية ومنهجية متعددة يناسب القارئ فى زمننا المعاصر ، هذا القارئ الذى لم يعد راغباً فى أن يسلس قياده لتصور واحد محدود ، فى نظام فكرى ومنهجى محدد ، لا يستمع فيه إلا لصوت واحد ذى نبرة واحدة . والنمط الذى يضعه المترجمان بين يدى القارئ العربى يحقق له مجالاً أوسعَ للاختيار على نحو يجعله أقدر على ممارسة حريته .

وهذا الكتاب سوف يوفر له فرصة التعرف على مسائل سيجد فى مجرد تأملها متعة وخصباً . إنه كتاب لا يخاطب قناعات القارئ ، إنما يخاطب قلقه وتوجّسه أيضاً ، وهذا هو أحد أسرار غناه . إن الدور الإيجابى الذى تسنده بعض الدراسات النقدية الحديثة لطبيعة الاستجابة فى فهم النص وشكل التأثر به ، يُحوِّل القراءة إلى نشاط مبدع ، ويجعل من القارئ عنصر جذب جديد .

الغلاف : عادل حليم